ستيفن أولمان

الصّورة في الرواية

ترجمة
رضوان العيادي
محمد مشبال

ستيفن أولمان

الصّورة في الرواية

ترجمة
رضوان العيادي
محمد مشبال



الصورة في الرواية

ستيفن أولمان

ترجمة

رضوان العيادي   محمد مشبال



للنشر والتوزيع

2016

الكتاب : الصورة في الرواية

تأليف : ستيفن أولمان

ترجمة : رضوان العيادي و محمد مشبال

المدير المسـؤول : رضا عوض

رؤية للنشر والتوزيع

القاهرة : 0122/3529628

8 ش البطل أحمد عبد العزيز – عابدين

تقاطع ش شريف مع رشدي

Email: Roueya@hotmail.com

فاكس : 25754123 (202) +

هاتف : 23953150 (202) +

الإخراج الداخلي : حسين جبيل

جمع وتنفيذ : القسم الفني بالدار

تصميم الغلاف : رباب حاكم

الطبعة الأولى : 2016

رقم الإيداع : 2015/27799

الترقيم الدولي : 978-977-499-207-0

تقديم

تعتبر هذه الترجمة ثمرة تعاون علمي صادق وبناء. ولقد بدأت فكرة ذلك التعاون يوم أن كنت بصدد إعداد أطروحتي الجامعية في موضوع «صورة المغرب في الرواية الإسبانية». وكنت آنذاك قد اكتشفت أهمية الباحث اللساني والأسلوبي ستيفن أولمان من خلال إشارة دالة ذيّل بها الدكتور جابر عصفور إحدى مقالاته المترجمة. وكذا من خلال عرض موجز لمجهودات أولمان في حقل الأسلوبية، قدمه الدكتور صلاح فضل في كتابه «علم الأسلوب».

ولقد أعربت لصديقيّ الأستاذين رضوان العيادي ومحمد مشبال عن رغبتي القوية في الاطلاع المفصّل على مجهودات أولمان في حقل أسلوبية الرواية من خلال كتابه القيّم «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة» المكتوب باللغة الانجليزية التي لا أعرفها، فأبدى الصديقان ترحيبًا بالطلب، وعلى إثره عقدا معي جلسات علمية مطولة، كانا يلخصان في أثنائها مفاهيم أولمان ويترجمان خطوطها العامة من الانجليزية إلى العربية. وبذلك تمرسنا جميعًا بأفكار أولمان في هذا المضمار النقدي واستأنسنا بها. غير أن الصديقين مضيا إلى ما أبعد من الاستئناس عندما قرّرا بحماس عارم ترجمة الكتاب بكامله إلى اللغة العربية، وأشهد أن ذلك الحماس لم ينقطع لديهما حتى بعد أن انخرطا في عملية الترجمة الطويلة المضنية، بكل ما تطلبته من جهد وتفانٍ.

يعد كتاب «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة» مساهمة نقدية طريفة في مجال بلاغة السرد المعاصر. وفي رأيي أن الاتجاه البنيوي، في جبهته الفرنسية بصفة خاصة، قد خسر الشيء الكثير عندما لم يقدم على ترجمة كتب بلاغية أراها أساسية في سياق النقد الروائي، وأعني بها كتاب «صنعة الرواية» لبرسي لوبوك وكتاب «بلاغة الرواية» لواين بوث وكتابي «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة» و«الأسلوب في الرواية الفرنسية الحديثة» لأولمان. صحيح أن الاقتباسات من كتابي لوبوك وبوث والإحالات عليهما كانت كثيرة، أما كتابا أولمان فقد بقيا في منطقة الظل على الرغم من معالجتهما لنصوص روائية فرنسية، وحنكة صاحبهما في حقلي الأسلوبية واللسانيات. وما من شك في أن ترجمة هذا الكتاب إلى اللغة العربية ستلبّي حاجة نقدية ملحّة سواء لدينا نحن الذين لا نعرف اللغة الانجليزية أو لدى هؤلاء الباحثين الذين تعودوا الاطلاع على النتاج النقدي العالمي من خلال ما يترجم من اللغة الفرنسية إلى العربية.

يحلل أولمان في هذا الكتاب نصوصًا سردية لأربعة من أشهر الروائيين الفرنسيين: أندريه جيد وألبير كامو وآلان فورنييه ومارسيل بروست. ولعل أطرف ما في هذا التحليل اعتماده الصورة النثرية منطلقًا لفحص النصوص الروائية والكشف عن أبعادها الجمالية ومستوياتها البنائية وسجلاتها السردية. ولا

تعتبر هذه الترجمة ثمرة تعاون علمي صادق وبناء. ولقد بدأت فكرة ذلك التعاون يوم أن كنت بصدد إعداد أطروحتي الجامعية في موضوع «صورة المغرب في الرواية الإسبانية». وكنت آنذاك قد اكتشفت أهمية الباحث اللساني والأسلوبي ستيفن أولمان من خلال إشارة دالة ذيّل بها الدكتور جابر عصفور إحدى مقالاته المترجمة. وكذا من خلال عرض موجز لمجهودات أولمان في حقل الأسلوبية، قدمه الدكتور صلاح فضل في كتابه «علم الأسلوب».

ولقد أعربت لصديقيّ الأستاذين رضوان العيادي ومحمد مشبال عن رغبتي القوية في الاطلاع المفصّل على مجهودات أولمان في حقل أسلوبية الرواية من خلال كتابه القيّم «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة» المكتوب باللغة الانجليزية التي لا أعرفها، فأبدى الصديقان ترحيبًا بالطلب، وعلى إثره عقدا معي جلسات علمية مطولة، كانا يلخصان في أثنائها مفاهيم أولمان ويترجمان خطوطها العامة من الانجليزية إلى العربية. وبذلك تمرسنا جميعًا بأفكار أولمان في هذا المضمار النقدي واستأنسنا بها. غير أن الصديقين مضيا إلى ما أبعد من الاستئناس عندما قرّرا بحماس عارم ترجمة الكتاب بكامله إلى اللغة العربية، وأشهد أن ذلك الحماس لم ينقطع لديهما حتى بعد أن انخرطا في عملية الترجمة الطويلة المضنية، بكل ما تطلبته من جهد وتفانٍ.

يعد كتاب «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة» مساهمة نقدية طريفة في مجال بلاغة السرد المعاصر. وفي رأيي أن الاتجاه البنيوي، في جبهته الفرنسية بصفة خاصة، قد خسر الشيء الكثير عندما لم يقدم على ترجمة كتب بلاغية أراها أساسية في سياق النقد الروائي، وأعني بها كتاب «صنعة الرواية» لپرسي لوبوك وكتاب «بلاغة الرواية» لواين بوث وكتابي «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة» و«الأسلوب في الرواية الفرنسية الحديثة» لأولمان. صحيح أن الاقتباسات من كتابي لوبوك وبوث والإحالات عليهما كانت كثيرة، أما كتابا أولمان فقد بقيا في منطقة الظل على الرغم من معالجتهما لنصوص روائية فرنسية، وحنكة صاحبهما في حقلي الأسلوبية واللسانيات. وما من شك في أن ترجمة هذا الكتاب إلى اللغة العربية ستلبّي حاجة نقدية ملحّة سواء لدينا نحن الذين لا نعرف اللغة الانجليزية أو لدى هؤلاء الباحثين الذين تعودوا الاطلاع على النتاج النقدي العالمي من خلال ما يترجم من اللغة الفرنسية إلى العربية.

يحلل أولمان في هذا الكتاب نصوصًا سردية لأربعة من أشهر الروائيين الفرنسيين: أندريه جيد وألبير كامو وآلان فورنييه ومارسيل بروست. ولعل أطرف ما في هذا التحليل اعتماده الصورة النثرية منطلقًا لفحص النصوص الروائية والكشف عن أبعادها الجمالية ومستوياتها البنائية وسجلاتها السردية. ولا

يني أولمان خلال ذلك عن الاستعانة بتجارب معرفية وأدبية متباينة المشارب، بما في ذلك الدراسات الأسلوبية واللسانية والسرديات والنقد الشعري. غير أن تحليله لا يتوقف عند نصوص هؤلاء الروائيين الكبار، بل تراه يلتفت بين الحين والحين إلى أعمال روائية لكتاب آخرين يغني بها مؤلَّفه ويزكّي بها رؤيته النقدية. ويؤكد لنا أولمان بكل ذلك سعة مقروئه في ميدان الرواية، ويثبت في آن واحد، فعالية الذوق الشخصي في التحليل والتأويل، وكذا فعالية القواعد الأسلوبية وصرامتها المفترضة.

غير أن ريادة أولمان تبقى متمثلة بالأساس في احتفائه بالصورة النثرية وانطلاقه منها في مجال التحليل الروائي الرحب. ففي حدود علمي المتواضع، يمكن اعتبار هذا الناقد الانجليزي أول مَن دشّن طريق البحث في هذا الحقل الأدبي لما أن انتبه إلى أهمية تلك الصورة في سياقها الروائي، وخصّص لها كتابًا بكامله. وأقصد بالسياق الروائي مقاربة النصوص في نطاق مكوناتها السردية الكفيلة بأن تجعل من نص أدبي ما «رواية». ففي هذا المضمار عالج أولمان صوره النثرية وأبان عن وظائفها المختلفة وإن لم يتجاوز في ذلك السياق النصي المحدود إلى السياق الجنسي الشامل أو التجنيسي.

ويمكن القول، في شيء من المبالغة، إن تاريخ البلاغة الإنسانية هو تاريخ بلاغة التصوير الشعري. ذلك أن أقسام البلاغة النثرية وتفريعاتها ما كان لها لتستقيم وتتحدد إلا في ضوء بلاغة الشعر التي اختُزلت بدورها فيما يعرف بـ«الصورة الشعرية». وإلى عهد قريب كان من الصعوبة بمكان الحديث عن تصوير أدبي خارج نطاق تلك الصورة الشعرية وربيبتها «الاستعارة» التي وُصفت مرة بأنها مِلكة المجاز. ومن أجل ذلك وسَمنا عمل أولمان بالريادة نظرًا لجرأته على اختراق هذا الحاجة العتيد الذي ساد قرونًا طويلة ووقف سدًا منيعًا في وجه النقاد وحال بينهم وبين النظر إلى الصورة النثرية من حيث هي نثر.

غير أن هذه الريادة ما كان لها لتصدّنا عن الاختلاف مع أولمان فيما يخص مفهومه عن الصورة النثرية. ذلك أنه بحكم هيمنة سلطة الصورة الشعرية (بتجلياتها المتباينة) على أبواب البلاغة ورؤى البلاغيين مدة طويلة؛ لم يتمكن أولمان بدوره من أن يتخلص بصفة نهائية من تأثير تلك الصورة وضوابطها. ومن أجل ذلك تعامل مع الصور الروائية من حيث هي مجازات شعرية أو شاعرية، واستشرف حدودها البلاغية مثلما تُستشرف حدود التشبيهات والاستعارات والكنايات الشعرية، على الرغم من كون الاستعارة أو التشبيه يفقد حتميًا كينونته الشعرية عندما يرد في سياق جنس أدبي مغاير كالرواية. ولا غرابة بعد ذلك أن نطالب أولمان وغيره من بلاغيي النثر بضرورة النظر إلى الصورة الروائية من حيث هي صورة روائية لها مقوماتها الجمالية الخاصة بها، وسياقها النوعي الذي يُملي على الناقد المحلل شروطًا متباينة لتلك التي تمليها الصورة الشعرية على الناقد الشعري. صحيح أن أولمان كان يباشر «صوره» بحماس نثري منقطع النظير، إلا أنه، مع ذلك، لم يفلح في أن يخلّص تصوّره النقدي من آثار النظرة الشعرية وضوابطها النوعية الخاصة.

ومع ذلك تظل خطوة أولمان النقدية رائدة في مجال بابها حتى إن قيمتها من منظور استراتيجية النقد الروائي في مسيرته العربية المعاصرة. ذلك أن انشغال شريحة عريضة من نقادنا بما يسمى بـ«شعرية النص» قد أوقعهم في العديد من الأوهام النقدية وساقهم إلى حالات من الخلط لعل من أبرز مظاهرها صدورهم في التحليل عن علمية متوهمة، واعتمادهم في المقاربات على مبادئ ومعايير غريبة عن الدائرة الأدبية، واعتبارهم الجمالية بعدًا مرادفًا للهيكلية أو التشريحية الجافة، وتجاوزهم، تبعًا لذلك، مفاهيم القيمة الجمالية، والذوق الشخصي، والمكون الفني. وما من شك أن في كتاب «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة» لأولمان الشيء الكثير من تلك القيم التي أهدرها نقدنا الروائي في أثناء لهاثه وراء سراب علمية الأدب.

وإذا كان منتظرًا من كتاب أولمان أن يحقق مثل تلك المقاصد، فإنه من المؤمل كذلك أن تكون هذه الترجمة العربية متدرجة في سياق استراتيجية ثقافية أدبية تعرف كيف تُترجم وتُحسن اختيار مترجماتها. ولعله من نافلة القول ترك مسألة التقييم العلمي لهذه الترجمة للباحثين المتخصصين والمتضلعين في اللغتين العربية والانجليزية. ومع ذلك يبقى من حقي الاعتراف بدقة اختيار هذا الكتاب للترجمة نظرًا إلى الفراغ الهائل الذي يعاني منه نقدنا فيما يخص بلاغة النثر عامة وبلاغة الصور السردية بصفة خاصة. وأعتقد أنه قد آن الأوان، ونحن نشرف على نهاية القرن العشرين؛ لكي نعيد النظر في العديد من مقاصدنا النقدية، وطرائق تعاملنا مع النصوص، وأساليب مقاربتها وتحليلها. وربما كانت الدعوة إلى الاحتفاء بالنثر التخييلي في خصوصياته التكوينية وسماته الفنية الدقيقة واقعة في صميم تلك المقاصد.

محمد أنقار

جامعة عبد المالك السعدي

مقدمة المترجمين

تعرف النقد العربي المعاصر المنهج الأسلوبي في نقد الرواية من خلال نقل بعض أعمال ميخائيل باختين إلى العربية. وإذا كنا لا نرتاب في القيمة العلمية لأسلوبية الرواية على نحو ما صاغها هذا الناقد الروسي الفذ وفيها يمكن لنقادنا الانتفاع بها في تعميق تصوراتهم وصياغة أسئلتهم، فإننا من جهة أخرى نرى أن السبيل نحو تشكيل حاضرنا النقدي ينبغي أن يراعي التنوع والاختلاف اللذين اتسم بهما المشهد النقدي الغربي. وهكذا يبدو لنا أن أسلوبية الرواية قد شارك في تشييدها بالإضافة إلى باختين نقاد وأسلوبيون كانت لهم نظرتهم المختلفة، التي وإن لم ترق إلى العمق والغنى اللذين تمتاز بهما نظرية باختين الأسلوبية، فإنها لا تعدم ما يمكن أن تقدمه للقارئ العربي من أفكار نافعة.

ومن بين هؤلاء كان ستيفن أولمان الذي ساهم بنصيب وافر في إنجاز دراسات حول أسلوب النثر الروائي، ليصبح أحد علماء أسلوبية الرواية! وهو يلتقي مع باختين في كونهما معًا قادمين من الحقل اللساني، وإن اختلف بعد ذلك اتجاههما.

يعد ستيفن أولمان أحد الفيلولوجيين الذين سعوا إلى دمج اللسانيات في المناهج الأدبية، وهو المنزع الذي طبع الأسلوبية المعاصرة برمتها. لكن الأمر اللافت في أسلوبية أولمان هو طموحها إلى إخضاع اللسانيات لخصوصية التعبير

الأدبي سعيًا نحو بلورة منهج يذعن لطبيعة الموضوع المدروس أكثر من إذعانه لقواعد العلم الذي يصدر عنه، وهي السمة التي طبعت معظم الاتجاهات الأسلوبية ذات الوجهة اللسانية. وقد قاده هذا الطموح إلى إنجاز دراسات مفصّلة في الرواية الفرنسية الحديثة. وهنا يتجلى الوجه الآخر للأهمية التي تحظى بها أسلوبية أولمان – في تقديرنا الخاص – فالنثر قلّما كان الموضوع الأثير في تطبيقات الأسلوبيين؛ وإذا اتفق لأحدهم أن يحلل نوعًا نثريًا فمن المستبعد أن يتمّ تحليله عن وعي باختلاف أساليب الأجناس الأدبية، هذا الوعي الذي كاد يختفي من الأسلوبية المعاصرة التي عممت مقاييس الشعر على جميع الأنواع الأدبية التي طالتها تطبيقاتها.

أما بالنسبة إلى أولمان فقد أظهر وعيًا واضحًا بهذا الإشكال، ففي كتابه: «الأسلوب في الرواية الفرنسية» (Style in the French Novel) (1957) الذي تناول فيه الأوجه المختلفة لأسلوب النثر الفرنسي، يكشف عن طبيعة المعيار النقدي الجمالي الذي ترتكز عليه تحليلاته الأسلوبية للجنس الروائي:

«وقد تتجاوز الأسلوبية الأدبية دراسة كاتب أو عمل مفرد، فتعالج الخصائص المميزة لمجموعة من الكتاب ولحقبة معينة أو جنس أدبي ما. ويمكن اعتبار المقالات التي يحتوي عليها هذا الكتاب [يعني به الكتاب المشار إليه سابقًا] مساهمة في أسلوبية الجنس. وعلى الرغم من أنها قامت على دراسة روايات معينة،

فإن العناية ستنصب أيضًا على ما يمكن الاصطلاح عليه بثوابت اللغة الروائية؛ تلك المشكلات والطاقات المحتملة الكامنة في الجنس نفسه» (ص 35-36).

يدين منهج أولمان لاتجاهين أسلوبيين شائعين؛ عُني أحدهما بالقيم التعبيرية والتأثيرات الأسلوبية، والآخر بدراسة اللغة الأدبية والسعي نحو ربط الخصائص اللغوية بالمظاهر الأخرى للعمل الفني. أي أنه سعى إلى الجمع بين اتجاهين رئيسين، كانا يتحكمان في الأسلوبية المعاصرة: أسلوبية اللغة باعتبارها نسقًا طبيعيًا وأسلوبية اللغة الأدبية. غير أن هذا الجمع سيفتق عند أولمان اتجاهًا آخر يمكن الاصطلاح عليه بـ«أسلوبية الجنس الأدبي».

لقد كان أولمان واعيًا بثغرات الأسلوبية ولأجل ذلك سارع إلى حسم إحدى أظهر معضلاتها المتمثلة في مفهوم «السياق». فإذا كان تحديد الموضوع ذا شأن كبير لأي بحث علمي، فإنه يكتسي في الأسلوبية دلالة خاصة، إذ ينبغي تحديد نمط السياق الذي يمثل قاعدة التحليل الأسلوبي.

هنا تتجلى المعضلة التي استدعت أولمان إلى أن يلتمس لها حلاً، فالذين اكتفوا بتحليل المقومات الأسلوبية في نطاق الفقرات القصيرة هم عرضة للتضحية بدور البنية الكلية للعمل الذي يستوعب هذه المقومات الجزئية، أما الذين آثروا النظر إلى البناء الكلي للعمل فهم عرضة لاقتلاع المقوم الأسلوبي من سياقه المباشر. ويخلص أولمان إلى أن هذين المنهجين المشروعين غير كافيين في ذاتهما، وهنا يتقدم بمنهجه الذي يحاول أن يستثمر مفهوم السياق الكلي للعمل المدروس دون التخلي عن العناية بالموقع الذي تحدث فيه الظاهرة الأسلوبية المتعينة. والسياق الذي يفضله أولمان هو السياق الذي شيَّده الكاتب نفسه؛ إنه العمل الفني في كليته وخير ما يمثل هذا المفهوم - في نظر أولمان - هو الجنس الروائي.

على هذا النحو يضع أولمان الأسلوبية في أفق جديد:

«تكتسي العناصر اللغوية دلالة حية، وتصبح جزءًا من نظام أوسع، ويترتب على ذلك وجوب ارتباطها بالمظاهر الأخرى في الرواية وبالبنية في كليتها. إن العمل الفني عالم مستقل قائم بذاته يمتلك تنظيمًا متميزًا، ولأجل ذلك فإن مهمة

التحليل الأسلوبي تتمثل في تحديد وظيفة كل سمة أسلوبية داخل هذا التنظيم وإظهار إلى أي مدى تقوّي التأثير العام للرواية» (نفسه، ص 38).

هذا مبدأ عام قام عليه منهج أولمان في تحليل بلاغة الرواية، وهو يمثل وفق رأي الباحث المغربي محمد أنقار في كتابه «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية». أحد الذين ساهموا في تطوير مفهوم الصورة في حقل السرد الروائي. ومع هذه الأهمية التي تحظى بها أسلوبيته، إلا أنها لم ترقَ إلى المستوى الذي يحلم به ناقد أدبي ليس إيمانه بالموضوعية في مجال تحليل الأدب أقوى من إيمانه بإنسانية هذا الإبداع.

وإذا كان أولمان ساهم في التخفيف من سلطان النموذج العلمي الذي سعت إليه الأسلوبية فإن باختين كان قد حسم هذا الأمر ومنحنا أسلوبية نابعة من صميم الإبداع الأدبي بل من جنس أدبي محدد. فلئن كان الكثير منا لا يجهل الآن جهود هذا الرجل العظيم، فقليل منا مَن يعرف جهود أولمان في تطوير أسلوبية مقنعة إلى حد بعيد. ألم يدشّن أول خطوة صريحة لدراسة الصورة في السرد الروائي؟!

نقدم هذه الترجمة للقارئ العربي معترفين بأن ما كان يعنينا في كتاب أولمان هو تصوره النقدي الأسلوبي، ولأجل ذلك بذلنا ما في وسعنا من جهد لكي نوفق في توصيل أفكاره بلغة عربية سائغة نجنبها، ما أمكننا ذلك، ظواهر العُجمة التي قلما تنجو منها الكتابات المترجمة. وأما النصوص الأدبية المقتبسة من الروايات الفرنسية والتي احتفظ بها المؤلف كما هي في الأصل دون أن يترجمها، فقد شكلت بالنسبة إلى ترجمتنا عبئًا ثقيلاً أشعرنا، في أثناء إنجازنا للعمل، أننا بصدد ترجمات أخرى، ذلك أن أصحاب هذه النصوص متنوعون، وما يقتبسه أولمان في سياق تحليلاته لا تصح ترجمته إلا في ضوء السياق الذي استمد منه، وهو ما يعني ضرورة الوقوف على تلك الأعمال الروائية التي قام عليها الكتاب.

وفي سبيل التخفيف من عبء العمل الذي فرضته طبيعة الكتاب علينا، لجأنا إلى الاستعانة ببعض الروايات المترجمة إلى العربية. ولم تكن دائمًا هذه الترجمات لترضي طموحنا، ومع ذلك فقد أخذنا عنها ما أعاننا على إنجاز عملنا، مقتنعين

بأن ترجمة النصوص الأدبية الروائية هو عمل آخر ذو طبيعة مغايرة، ويستلزم استعدادًا خاصًا. وكان من الممكن أن نتخلى عن إنجاز هذه الترجمة لولا تحاكمنا إلى عذر القارئ الكريم، الذي لن يفوته إدراك أن التفاوت الأسلوبي الحاصل في ترجمة هذا الكتاب إنما يؤول إلى ما سبق أن أشرنا إليه من أننا كنا معنيين أساسًا بترجمة تصور أولمان ونقل تحليلاته ولم يكن من السهل علينا نقل النصوص المحللة إلى العربية لما كانت تنطوي عليه من صور فنية ضاعفت من العبء الذي وضع علينا.

وفي ختام هذا التقديم نعبر عن ديننا الكبير للدكتور محمد أنقار الذي لفت نظرنا لقيمة هذا الكتاب، كما نشكر الدكتور أوعلي جمال الذي تجشم عناء البحث عن الكتاب في خزانات جامعة لندن.

محمد مشبال

رضوان العيادي

تطوان

1994/12/20

مقدمة الكاتب

على الرغم من أن هذا الكتاب يستقل بنفسه كلية، فإنه يعد تكملة لكتابي «الأسلوب في الرواية الفرنسية» الصادر سنة 1957 بمنشورات جامعة كامبردج الذي تناولت فيه الأوجه المختلفة لأسلوب النثر الفرنسي، انطلاقًا من بعض الخصائص الخارجية للمعجم، مرورًا بالتركيب لنصل إلى الصورة، التي تقع في قلب النسق الأسلوبي. والدراسة الحاضرة تشرع من جديد في تناول مشكل الصورة، ولكن بعمق أكبر ومجال أوسع.

لقد تبنى الكتاب السالف الذكر منهجًا يقوم على الاقتناع بأن الصور وعناصر أسلوبية أخرى ينبغي أن تقدر في السياق الكلي للرواية حتى يتم تثبيت وظيفتها في البنية الكلية للعمل وتأثيره. والكتاب الحاضر، حتى وإن استخدم المنهج نفسه فإنه يطمح إلى أبعد من ذلك. لقد تناولت كل رواية باعتبارها عالمًا أسلوبيًا في ذاته، ولكن هناك محاولة لرسم تطور الصورة من خلال الأعمال السردية لكل كاتب، مع استثناء واحد في الفصل الخاص عن بروست Proust حيث اقتضت كثافة النسيج الاستعاري وتعقيده لديه، أن يرتبط البحث، لأسباب عملية برواية مفردة. وآمل، مع ذلك، أن أدرس في كتاب مقبل، على الأقل، أهم استعارات بروست؛ أي تلك المجموعة المرتبطة بمشكل الزمن.

تسعى الأسلوبية المعاصرة إلى دمج اللسانيات في المناهج الأدبية، وهي إمكانية تجد أنجع تحققها في الصورة. وهناك أكثر من سبب حقيقي يبين سهولة انقياد الصورة، من بين عناصر الأسلوب الأخرى، لهذا الضرب من المعالجة.

أولاً – هناك عنصر الاختيار الذي يعد أساس الدراسات الأسلوبية. وإذا كان في حقل المعجم والنحو لا يجد الكاتب إلا عددًا محدودًا من الإمكانيات للتعبير عن الفكرة الواحدة، فإن الاختيار في حقل الصورة يكون عمليًا غير محدود وبالتالي أكثر إيحاءً؛ إذ يجوز مقارنة شخص أو شيء أو تجربة بأي شيء آخر حتى وإن بعدت المشابهة بينهما.

ثانيًا – يحدث في الغالب أن يعتمد كاتب ما على التشبيهات والاستعارات لتشكيل الموضوعات الرئيسية لروايته بأقصى ما يمكن من الدقة والتماسك والقدرة التعبيرية. ونتيجة لذلك فإن الصورة تفضي بالناقد مباشرة إلى جوهر العمل الفني، ويمكن للاستعارات الملتفة حول هذه الموضوعات المركزية أن تتطور إلى رموز كبرى.

ثالثًا – تعد الصور أنجع الوسائل الأسلوبية في رسم الشخوص الإنسانية؛ إنها علامة تدل على السمات المميزة للشخصيات التي تستعملها. وتظهر أهمية هذه

النتائج غير المباشرة، على وجه الخصوص في الروايات التي يحكيها راوٍ؛ وهو الصنف الذي تنتمي إليه معظم الأعمال المناقشة في هذه الدراسة.

يتغيا هذا الكتاب، على نحو سالفه، ردم الهوة بين اللسانيات والنقد الأدبي. ولن أذهب بعيدًا مع السيد مارتين تورنيل Martin Turnell في دعوته إلى أن «دراسة الرواية الفرنسية هي في المقام الأول دراسة للتغيرات الحاصلة في اللغة الفرنسية ولاستعمال الروائيين لمواردها» غير أنه صحيح بدون شك اعتبار أسلوب الرواية جزءًا مكملاً وحيويًا ذا أهمية لمادتها. إن تقنية السرد لدى كاتب ما، وطريقة تعامله الخلاقة والمحنكة مع اللغة، تعدان عنصرًا جوهريًا في «صنعة الرواية» *The Craft of Fiction*، وهو الأمر الذي كتب بشأنه برسي لوبوك Percy Lubbock منذ قرابة أربعين سنة من قبل: «لا شيء يبدو مفيدًا قوله بصدد رواية حتى نمسك بقضية صنعتها ونكشف عنها لغرض ما.. ويبدو من العبث توقع أن الخطاب حول الروائيين سيتضمن شيئًا جديدًا إلى أن ننظر إلى كتبهم على نحو واضح وواقعي ودقيق».

أنا مدين بشكل كبير لجامعة ليدز وبصفة خاصة لنائب رئيس الجامعة شارلز موريس لمساهمته الكريمة في تكاليف النشر، كما أنا مدين للبروفسور ل.س. هارمر لاهتمامه وتشجيعه الودي. وأتقدم بالشكر أيضًا إلى الباحثين الآتية أسماؤهم لمعلوماتهم أو نصائحهم القيمة: الدكتور ف. بين والبروفسور جيرمين بري والبروفسور ج.ت. كلايتون والدكتور كروكشانك والدكتور ج. هينوورث والدكتور أ. نوش والسيد ب.س. بيج والسيد فرانسيس هـ سكارف.

ستيفن أولمان

ليدز

الفصل

الأول

1

تطور الصورة عند جيد

«إن التعبير الصادق عن الشخصية الجديدة يتطلب شكلاً جديدًا. والجملة الخاصة بالنسبة إلينا ينبغي أن تظل أيضًا بشكل خاص عصية على الربط مثل قوس أوليس»[1]. تمثل هذه الكلمات علامة على الاهتمام الطويل لجيد Gide بالأمور اللغوية. لقد كان له ولع بالقضايا النحوية وكان يعتبر أن من الواجب عليه الدفاع عن صفاء اللغة. لقد كتب يقول: «تبدو لي قضايا اللغة ذات أهمية بالغة، وألح على أن ينشغل بها المثقفون... إننا لا نريد الموت تاركين خلفنا لغة أصابها الفساد المفرط»[2]. وتزخر يوميته وكتاباته الأخرى بملاحظات مرهفة حول نقط دقيقة في المعجم والنحو، بل إنه ذهب إلى استنباط صيغة صريحة جدًا لتلك العقبة الخالدة في التركيب الفرنسي، أي استعمال الصيغة الشرطية الناقصة[3]. لقد كانت أعمال نيروب وبرونو حول تاريخ اللغة الفرنسية على رفوف مكتبته[4]. ومما يعبر عن اهتمامه بهذه الأشياء أنه ارتجل مرة حـــــوارًا بين

(1) *Nouveaux prétexts*. Paris (1947 ed). p. 169.

(2) *Interviews imaginaires*. Yverdon – Lausanne (1943). pp. 41f

(3) *Incidences*. Paris (1942). p. 76; cf. L.C. Harmer, *The French Language Today*. London (1954). pp. 283 f.

(4) *Journal*, (1889-1939), pp. 181f. (8 and 22 November 1905), and pp. 240 (16 March 1907)and 662 (Feuillets, 1918).

راسين والنحوي بوهور [1] وباعتباره شابًا في الثانية وعشرين من العمر فقد كان يعبث بفكرة دراسة فلسفة اللغة عند كل من موليير Muller وريتان Renan [2].

وأزيد من نصف قرن من الزمن فيما بعد، يختار اللغة الفرنسية موضوعًا لبرنامج إذاعي في ب.ب.س. .B.B.C البرنامج الثالث الذي تحدث فيه بإعجاب عن دراسة معاصرة للبروفسور أور حول الطبيعة المجردة للفرنسية التي تعارض الخاصية الملموسة البالغة للانجليزية[3].

لقد انعكس انشغال جيد المستمر باللغة أيضًا على ملاحظاته العديدة حول أسلوبه الخاص. وبمطابقة بعض هذه الفقرات يمكن أن نكون صورة مفصلة عن تطور نظريته وممارسته على حدٍ سواء. في عمله الأول «دفاتر أندريه وولتر» دعا بجرأة: «عندما يقاوم التركيب فإن الأمر يستوجب إذلاله وإطلاق جموحه لأن

(1) Ibid., pp. 662f.

(2) Ibid., p. 28 (1 January 1892).

(3) From the third programme, *A Ten-Years' Anthology*, London (1956), pp. 199-204. The reference is to Professor Orr's article 'English and French – A Comparison', *French studies*, vol. I (1947), pp. 46-51, which has been reprinted in his book, *Words and Sounds in English and French*, Oxford (1953), pp. 56-62.

من الجبن إخضاع الفكرة له» (ص 140). إن التقديم الذي كتبه لطبعة 1930 من هذا الكتاب، فيما بعد بأربعين سنة تقريبًا، يبين التغير الجذري لآرائه في النحو خلال هذه الفترة الفاصلة:

«كنت أسعى إلى تطويع اللغة ولم أكن قد فهمت بعد كم نتعلم أكثر عندما نخضع لها...».

وأفكاره عن المعجم تغيرت هي الأخرى بشكل أعمق مع نضج فنه. ففي سيرته «لو أن الحبة لا تموت» كتب عن تجاربه المبكرة ما يلي:

«كنت أوثر وقتئذٍ الألفاظ التي تتيح للخيال رخصة كاملة مثل: *incertain ... indicible, infini* إن هذا النوع من الألفاظ الذي يوجد بوفرة في اللغة الألمانية يمنحها في نظري طابعًا شعريًا خاصًا. ولم أفهم إلا فيما بعد بمدة طويلة أن الطابع الخاص للغة الفرنسية هو اتجاهها نحو الدقة»[1].

وفي أواخر حياته أوجز مثله الأسلوب الأعلى في صيغة مختصرة ولكنها شاملة:

«استخدام الألفاظ الأكثر تعبيرًا، موقعها في الجملة وهيئتها وعددها وإيقاعها وتناغمها، نعم كل هذا يرتبط بـ«الكتابة الجيدة» (ولا قيمة لشيء ما لم يكن طبيعيًا)»[2].

ويمكن تقدير الأهمية التي أولاها لأسلوبه الخاص بالوقوف على مدخل مبكر في اليومية التي هاجم فيها بعض النقاد البلداء الذين لم يستطيعوا فهم كيف أن الشخص نفسه تمكن من كتابة «اللا أخلاقي والباب الضيق»:

«يظل من العسر عليهم قبول أن هذه الكتب المختلفة قد تساكنت ولازالت تتساكن في ذهني... وليس سهلاً رسم

(1) Paris (1928 ed.)p. 246.

(2) *Feuillets d'automine*, Paris (1949 ed.), p. 236.

مسار لفكري فلن يتكشف منحناه إلا في أسلوب وسيظل دونه أكثر من واحد»[1].

إن دارسي أسلوب الفرنسية المعاصرة لم يرقوا بعد إلى التحدي القائم في هذه الكلمات. لقد تم الكشف[2] عن بعض مظاهر المعجم والتركيب عند جيد، ولكن لا توجد حتى الآن مونوغرافيا مثالية عن أسلوبه بصورة عامة. والخاصية الوحيدة للغة التي أثارت بعض الانتباه هي استخدامه للصور[3]. وليس في الأمر ما يبعث على المفاجأة إطلاقًا بما أن الصور لا تبدو في الوهلة الأولى بارزة على نحو خاص في أسلوبه، وهو نفسه قلل من أهميتها في عدد من التقريرات. لقد أعلن أكثر من مرة وبشكل واضح بأنه يخالف كل أشكال البلاغة والزخرفة في الأسلوب:

«لقد ألغيت في النهاية من أسلوبي التشدق والتكهن وكل ما يؤذي حركة الفكر. كل زخرف وزيادة... إلى درجة النسيان الكامل لكل ادعاء شخصي»[4].

لقد أشار أيضًا إلى المبالغة الشديدة في استخدام الاستعارة. وكان يضيق ذرعًا بالكتاب الذين يسهرون بشكل دائم بحثًا عن تشابه متمحّل. لقد كتب في يوميته سنة 1926:

«لا يوجد عدو للفكر أسوأ من شيطان التماثل... هل يوجد ما هو أكثر إزعاجًا من هوس بعض الأدباء الذين لا يمكن أن يروا شيئًا دون أن يسارعوا إلى التفكير في شيء آخر؟!»[5].

---

(1) *Journal*, pp. 275f. (September-October 1909).

(2) See E. Bends, *André Gide et l'art d'écrire*, Paris (1939); Ch. Bruneau, *Le prose littéraire de Proust à Camus*, Oxford (1953).

pp. 9 ff. Ramoir Fernandez, *André Gide*, Paris (1931), pp. 257-65.

(3) See, however, some sensitive remarks in Hytier, op.cit., pp. 66-73; cf. also Bends, op.cit., pp. 140f.

(4) *Divers*, Paris (1931 ed.)p. 53.

(5) *Journal*, p. 822 (20 August 1926).

لقد سبق له أن عبر عن أفكار مماثلة بمسحة أكثر ذاتية، خمس عشرة سنة من قبل:

«لا أجد أية متعة في الاستعارات، فقد أدى بي نفوري من الصنعة إلى أن منعتها عن نفسي. لقد سعيت في «دفاتر أندريه ولتر» إلى أسلوب يتوق إلى جمال أكثر سرية وجوهرية. لقد قال لي هريديا الفاضل الذي عرضت عليه كتابي الأول بأن «اللغة فقيرة بعض الشيء» فقد اندهش ألا يجد ولو صورة واحدة. لقد أردت أن تكون هذه اللغة أكثر فقرًا وصرامة ونقاءً معتبرًا أن الزخرف لا علة لوجوده إلا من أجل إخفاء نقص ما وأن الفكرة التي يعوزها الجمال هي وحدها التي يحق لها أن تخشى العراء الكامل»[1].

وفي فقرة متأخرة من اليومية، أكد موقفه ثانية بألفاظ قوية:

«في يوم ما اتهمني H.C. بالتأنق في ترتيب جملي؛ فلا مجال للأخطاء. إني لا أحب إلا ما هو صارم وعار. عندما شرعت في كتابة «قوت الأرض» كنت أدرك أن موضوع كتابي نفسه كان يقتضي إلغاء كل استعارة. لا وجود لأية حركة لجملة من جملي لا تستجيب لرغبة من رغبات فكري، وهي في الغالب ما تكون رغبة الترتيب. إن فصاحة الكاتب ينبغي أن تكون فصاحة الروح نفسها، فصاحة الفكر! والأناقة الزائدة تثقل عبثي وهكذا كل شعر مُعَاد»[2].

هذه التقريرات قطعية، ومع ذلك فإن المرء يحار فيما إذا كان موقف جيد من المشكل متسقًا بشكل تام، فهناك إشارات بأنه، حتى في مرحلة نضجه، كان مدركًا لقيمة الصور باعتبارها أداة التحليل والتواصل. وقد يبحث أحيانًا عن تماثل

(1) *Journal*, p. 347. (Feuillets. 1911).

(2) Ibid, pp. 717f. (Feuillets. 1921).

ملائم، أو قد يوفره لاستخدامه لاحقًا. إن «صحيفة مزيفو النقود» التي قام بتدوينها عندما كان يعمل في أكثر رواياته طموحًا، كاشفة في هذا الباب. وتتمثل إحدى المشكلات المركزية في هذا الكتاب في عملية الخلق الفني. في موضع ما، قورنت هذه العملية بكتلة هامدة أخضعت للحركة، بعد ذلك يوبخ الكاتب نفسه: «هذه المقارنة ليست جيدة. إنني أفضل صورة آلة المخض»، ومضى يشبه تبلور العمل الفني بنمو عملية المخض[1]. وفي مكان آخر، يضيف في يومياته - وقد عثر على تشبيه آخر للعملية نفسها - إنها المغامرة في المياه المجهولة: «ينبغي استعمال هذه الصورة، في الكتاب نفسه» (ص 92). وقد تكررت بالفعل في الرواية تقريبًا بالشكل نفسه (ص 447) وليست هذه الصورة الوحيدة التي انتقلت من اليومية إلى العمل المكتمل.

إنه دال أيضًا معرفة أن صحيفة جيد، التي سجلت أفكاره وتجاربه بأقل عناية أسلوبية، مفعمة بالصور من كل الأنواع. وقد تم صياغة بعض أحكامه الأدبية بإحكام وإيجاز. ولنأخذ على سبيل المثال تعليقاته على صحيفة «جول رونار»:

> «إنها ليست نهرًا بل مقطرة... الجملة تخنق الفكرة. إنها تضع العلامة المناسبة ولكن دائمًا بالنقر... إن حديقة جول رونار في حاجة إلى السقي»[2].

هناك أيضًا صور أكمل تطورًا مثل الصورة التالية المكتوبة في أثناء الأزمة الروحية الكبيرة التي مر بها في 1916:

> «من أين جاء هذا التقلص الغريب للنُّسغ، الذي كان فكري عرضة له في الغالب والذي تركه مزدحمًا بالعُلّيق الميت. إن قليلاً من النُّسغ ويتغطى من جديد هذا الخشب اليابس

(1) Paris (1927 ed.), app. 50f. On Gide's aesthetic ideas, see G. Krebber, Geneva – Paris (1959).

(2) *Untersuchungen zur Aesthetik und kritik André Gides*, pp. 812-21 (6, 13 and 15 August 1926).

المخيف بالورق والورد... ولكنه يابس ونحيف. ننذره للنار لتُشَدّ به»[1].

سيظهر، من بعد إنه كيفما كانت مبادئ جيد الجمالية، فإن له اهتمامًا بالتماثلات، ويعبر عن نفسه استعاريًا على نحو طبيعي تمامًا. ويمكن للمرء أن يرتاب أيضًا فيما إذا كانت تقريراته حول الموضوع في حاجة إلى أن تؤخذ على سبيل حرفي. إن حالة «قوت الأرض»[2]، قصيدته النثرية العظيمة عن ملذات الأرض مشهورة بشكل خاص. وبعد تقريره الجلي بأن الطبيعة المجردة (الحقيقية) لموضوعه جعلت من الضروري تجنب جميع الاستعارات، فإنه مدهش إلى حدٍ ما أن نجد الكتاب مليئًا بالاستعارات الحية واللافتة للنظر. إن انتقاءً صغيرًا يعطي فكرة عن الطابع الاستعاري القوي للأسلوب. ومن الطبيعي في عمل يبشر بعقيدة المتعة المطلقة أن تكون أغلب الصور ذات خاصية ملموسة ومحسوسة:

«روائح تحوم قوية حتى إنها تحل محل الطعام فتثملنا كما لو أنها مشروبات روحية» (ص 161).

«هناك مَن يملك شفاهًا أكثر حرارة من صغار العصافير» (ص 140).

هناك أيضًا نماذج أكثر تعقيدًا مثل الصور التالية التي يصور فيها النور مثل سائل:

«كان الهواء يلمع بنور مشعشع كما لو أن لون زرقة السماء أصبح سائلاً وممطرًا. حقًا لقد كانت هناك موجات واضطرابات الضوء؛ وعلى الزبد شرارات مثل القطرات؛ حقًا إنه ليبدو في هذا الممر الكبير كأن ضوءًا يسيل والرغوة الذهبية ظلت على حافة الأغصان بين جريان الأشعة» (ص 55).

(1) Ibid., p. 554 (18 April 1916).

(2) Paris (1935 ed).

ويمكن الصور أن تظهر في سلاسل كاملة:

«ملذات الجسد، ناعمة مثل الربيع

فاتنة مثل ورود الأسيجة

تذبل أو تحصد أسرع من قصة المروج

ومن العراوة المحزنة التي تتساقط أوراقها كلها لمسناها» (ص 86).

والظواهر المجردة تم تصويرها أيضًا بألفاظ محسوسة وفيزيقية:

«كانت روحي نَزلاً مفتوحًا على ملتقى الطرق، فقد كان متاحًا لكل مَن يرغب في الدخول» (ص 73).

«ترتبط بنا أفعالنا مثل ارتباط الوميض بالفوسفور. حقًا إنها تضنينا ولكنها تصنع مجدنا» (ص 24).

وفي بعض الحالات يأخذ التماثل شكل تقرير صريح:

«ودماغي يقارن بالزوابع والسحب المزدحمة الثقيلة» (ص 27).

«وصورة الحياة، آه! ناثانييل، بالنسبة إلي، ثمرة مفعمة بالطعم على شفاه كلها رغبة» (ص 175).

يتضح من هذه النماذج القليلة أن الصور مكون أساسي للأسلوب الغريب في «القوت»، وعلى الرغم من أن الكاتب ويخ نفسه في بداية الكتاب: «ولكن لماذا التشبيهات في مادة رصينة جدًا؟» (ص 20)، فإنه واصل طوال ذلك المسحة نفسها ولم يقدر على صنع غير ذلك. لقد قيل ما فيه الكفاية لإظهار بأنه على الرغم من إنكاراته المتكررة، فإن صوره تستحق مزيدًا من الكشف الدقيق. إن لنا هنا عناصر تناقض جيد النموذجي: الصراع بين نزعته الطبيعية والكبت المفروض من الجانب الصارم لشخصيته. هذا التوتر منح صوره أهمية خاصة فوق مميزاتها

الجوهرية: إن هذا يعني بأن عليها أن تتغلب على مقاومة رقابة داخلية عنيدة أو تتجنب يقظتها. وهناك أيضًا تعقيد إضافي، فأغلب روايات جيد تمت روايتها على نحو غير مباشر أي عبر وسيط هو الراوي. لقد كتبت بأساليب متنوعة، كل منها يصور شخصية مختلفة. هذه التعددية في الأساليب انعكست على طبيعة الصور، بحيث جعلت نطاقها أوسع مما كان الحال عليه لو أن الكاتب اتخذ أسلوبًا مباشرًا.

تُعنى الدراسة الحالية لروايات جيد بالصورة فقط. ومع ذلك فإنه ليس من السهل دائمًا تحديد أي أعماله ينبغي أن تعتبر روايات بالمعنى الدقيق للمصطلح. لقد اعتبر بنفسه «مزيفو النقود» روايته الأولى والوحيدة. وأعماله المتخيلة الأساسية الأخرى صنفها إما باعتبارها محكيات Recits منطوقة بواسطة راوٍ أو سوتى Soties. ولكن هذه التدقيقات لم تؤخذ دائمًا مأخذ الجد. وعلى العموم فقد تم الاتفاق حول كون «اللا أخلاقي» (1902) هي أول رواية حقيقية لجيد. ومع ذلك فبالنسبة إلى دارس أسلوب جيد ليست هذه هي البداية المناسبة بما أنه ستقصي السنوات العشر الأولى من نشاطه، التي كانت ذات أهمية حية بالنسبة إلى تطور لغته. لهذا الغرض أقحمت ثلاثة أعمال أساسية من الحقبة المبكرة، حتى يغطي البحث أكثر من نصف قرن، من «أندريه ولتر» (1811) إلى «تيزيه» (1946).

1- المرحلة المبكرة

دفاتر أندريه ولتر:

تمثل «أندريه ولتر»[1] أول محاولة نموذجية سواء على صعيد المحتوى أو الشكل. لقد كان لها ومضات ذات مقدرة عالية. إلا أن الكاتب لم يكن قد سيطر بعد على مبادئ صنعته. وعلى نحو ما أقر جيد نفسه في المقدمة سنة 1930: «عذري أنه في زمن «أندريه ولتر» لم أكن أبلغ العشرين من عمري. وفي هذه

(1) Paris (1952 ed.). On Gide's early works see in particular J. Delay. *La Jeunesse d'André Gide*. 2 vols., Paris (1956-7).

الـسن لم أكن أعرف الكتابة. ولكوني شـعرت بأني أملك أشياء جديدة لقولها، هو بالضـبط ما جعلني أتحـسـس الطريق».

إلى جانب الألوان اللامعة التي ألفها كاتب Trophées، فقد كان على التدفقات الغنائية «لأندريه وولتر» أن تظهر عديمة الشكل وفقيرة. وهذا لا يعني أن عدد الصور قليل، فهي تتجاوز فعليًا المائة، وهو مجموع هائل في مثل هذا الكتاب القصير. ولكن نبرتها شاحبة، ونواحيها مبهمة، حتى أن أغلبها يخفق في أن يمسك بانتباه القارئ.

هناك عدد من الصور تزخرف الموضـوع المركزي للكتاب: تصور أندريه وولتر المثالي للحب والعفة، وإيمانه بالتعاطف والمشاركة الروحية، إنه يحب ابنة عمه إمانويل ولكنه يتخلى عنها خضوعًا لأمنية أمه وهي على فراش الموت. تزوجت إمانويل برجل آخر، غير أنها سرعان ما ماتت بعد ذلك بقليل. وبعد موتها، دفع الصراع بين الجسد والروح أندريه إلى الجنون شيئًا فشيئًا. إن كثيرًا من الصور يفيد التعبير وتأكيد إيمانه بطهارة الحب، وقد استمر فيها التوازي العريق بين الطائر والروح الإنسانية، بشكل تام:

> «وفي كل ليلة تطير روحي إليك. أنت التي تحبك روحي. حطت روحي فوق شفتيك مثل طائر خفيف، وبارتعاشة وديعة، أخذت شفتاك تبتسمان» (ص 70).
>
> «امتزجت روحانا، مثل شعلتين، ثم امتدتا بعمق في الفضاء الذي يتناغم مع ارتجاف أجنحتها» (ص 31).

وفي محاولة لتطوير التماثل، يتعثر الكاتب غير المحنك في صورة متناقضة:

> «والريش يطير مع ريح الروح، بأجنحتها الكبيرة الممزقة والمتساقطة، إنها الأغاني والريش الطائر والدم والدموع المرشوشة – الريش الشجي» (ص 238).

وأحيانًا يتم تحليل الذهن بواسطة ألفاظ شبه علمية:

«للأرواح نفسها قوانين الصدى. إن ارتعاشة طائر الأمو الواحد سرعان ما تحيط بجميع طيور هذا النوع القادر على الانسجام التام. تحركها ارتجاجات التناغم البارع؛ إنها في توافق مستمر - ربما رياضي إلى حد بعيد - كل واحدة ترجع صوتًا متميزًا؛ لأن لكل واحدة نغماتها التوافقية» (ص 143).

في الفقرات الأخيرة المقتبسة، تم تمثيل الذهن بظاهرة طبيعية. ولكن بإمكان هذه العملية أن تسير في اتجاه معاكس. وعلى سبيل المثال فقد تم أنسنة الورود في بعض الصور الغنائية الرفيعة:

«الوردة، شِعر النبات الأكثر سموًا... تبسط الأوراق المزركشة تحت البيوت المسطحة مثل سرير فاخر لعشق لا شعوري» (ص 37).

«نوار الزهور المتأملة، التي ارتوت أخيرًا، تنشر بالأريج أحلامها المتشية في اتجاه النجوم البعيدة» (ص 71).

وأحيانًا تقتحم الذكريات التوراتية أو الأدبية صورة ما:

«أسوأ عذاب هو عذاب روحين لا تستطيعان التقارب. لقد أحَطَتني بسور حتى لا أخرج، (جيريمي) تحاذيان هذا السور الذي يبقى على توازيهما ثم تصطدمان به فيحدث بهما رضوضًا» (ص 60-61).

«كان يبدو لي اللحن مثل بياتريس Béatrice غائمة، *fior gittando Sopra e d'intorno*، مثل سيدة منتقاة، طاهرة بفستان يرفل في لمعان الياقوت الأزرق والثنايا السماوية اللون العميقة والوميض الشاحب والأشكال الموسيقية البطيئة» (ص 43-44).

يقدم المثال الأخير موضوعًا آخر من الموضوعات البارزة للصورة في «أندريه وولتر»: الرؤى المتزامنة وأحلام اليقظة التي تحدثها الموسيقى لتؤثر في العديد من الأحاسيس المختلفة:

«لم يكن صوتها أكثر من نفس، إناء هش من العواطف... على النغمات الخافتة والزائدة الحدة... ترتعش وترتجف مثل شيء محطم» (ص 73).

«عندما انفرطت درر الماء المنبجس، تساقطت النغمات من فوق، هي نفسها، ولكنها تؤثر بشكل مختلف، بينما تغير اللحن» (ص 73).

ومع الاقتراب من الجنون، وصل فرط حساسية أندريه وولتر إلى درجة الهلوسة تقريبًا: «إن حواسي الحادة تفزعني تقريبًا بارتجاجاتها الخارقة: تدغدغني الألوان وتجرحني مثلما يحدث عند الملامسة» (ص 164).

ولقد مهد لقرب حدوث الأزمة بواسطة مجموعة من الصور المهتاجة: «أحسست بالفكرة تنزل على شكل نفثات، مثلما على السنابل التي يميلها الريح، وتهز رأسي بقوة، حتى استولى عليّ الخوف إلى درجة ظننت أنني أصبحت مجنونًا» (ص 166). ومع تطور المرض، أصبحت الهلوسات أكثر عنفًا واكتسبت الصور كثافة رهيبة:

«تتأرجح الأفكار مثل جسر سفينة في حالة اهتزاز - إنها تتقلب في سقطات مذهلة، ثم ترفعها من جديد وثبات، طويلة. ورؤية... أرجوحة تذهب وتجيء - وعند كل قفزة فجائية، انطباع شيء ينفك داخل الرأس» (ص 170-171).

«مثلما عبر نافذة مشرعة تفر الطيور المحبوسة - فجأة لم أدرِ أي حاجز تحطم، فقد رأيت الأفكار التائهة تطير؛ إنها تبدو مثل رؤى تمر واضحة فوق قعر أسود... ثم تراكمت

صاخبة، أشلاء من الحياة تضاء فجأة - ثم تثب إلى الظلام...» (ص 172-173).

ومع اقتراب موته انتابته الكوابيس، وظهرت له إمانويل، غير أنها اختفت بمجرد أن لمسها. وقد قدمت هذه الرؤى بواسطة سلسلة من الصور المرعبة في بساطتها الصارخة: «لقد اتخذت نظرتها في تلك الليلة ثباتًا ثاقبًا عانيت منه كما لو أني بإزاء شفرة... كان جسدها كله مليئًا بالرمل؛ لقد فرغت مثل كيس... تحت الفستان لم يكن شيء. كان هناك سواد مثل ثقب. لقد أمسكت بيديها الاثنين أسفل فستانها ثم ألقت به فوق وجهها. لقد انقلبت مثل كيس» (ص 178-179).

بعد هذه الكوابيس بأيام قليلة، سقط أندريه وولتر مريضًا بحمى الرأس، ليموت ثلاثة أسابيع بعد ذلك.

وهناك، زيادة على ذلك، موضوع آخر بهذا الكتاب سيتح عنه عدد من الصور المختلفة في نبرتها. فأندريه وولتر هو نفسه كاتب بصدد تأليف رواية، ويحتفظ بمدونة خاصة بنمو الكتاب وبأفكاره عنه. لدينا هنا، ولأول مرة، وضعية ستكرر كثيرًا في أعمال جيد المتأخرة وستكون دائمًا منتجة للصور: كتاب حول رجل يؤلف كتابًا. وستتخذ في «أندريه وولتر» الشكل الفظ لسباق بين الكاتب الشاب وبطله آلان، حول مَن يجن قبل الآخر، وفي الوقت نفسه فإن أفكار أندريه حول مشكلات صنعته تكتسي استعارات تبدو مفارقة للغة تدفقاته الغنائية وتجاربه المتراسلة ورؤاه المهلوسة. إنه يصور تركيب روايته مثل بنية هندسية صيغت بالأناقة البالغة البساطة لفلسفة سبينوزا. ومع ذلك تفسح المجال الكامل للشعر:

«أريد الشكل الأكثر غنائية واختلاجًا. يفيض به الشعر على الرغم من الخطوط الصارمة جدًا» (ص 96).

لقد كان أندريه وولتر يطالب - من أجل تجريبه لشكل سردي جديد - بأداة لغوية جديدة، فقد أعلن متباهيًا: «جعلت لنفسي لغة تطاوعني»، «بالفرنسية ؟ لا،

أريد الكتابة بالموسيقى» (ص 97). إنه قلق بشكل واضح من أجل تطوير تركيب أكثر مرونة وأكثر تعبيرًا: «... عندما يعترض التركيب، ينبغي ترويضه...» (ص 139-140).

في النثر الموسيقي الذي يسعى إليه تصبح القيم الصوتية ذات أهمية أولى حتى مع المجازفة بالتناول الفظ للاستعمالات الصحيحة:

وقم تم تحليل التأثيرات الأونوماطوبية بواسطة ألفاظ مرئية. وفي تعليقه على الكلمات:

«... وهادئ، وخطير، لها...» كتب أندريه وولتر:

«بواسطة هذه الجناسات الصوتية البيضاء والسوداء المتناوبة ثلاث مرات تقريبًا وانطباع الخطى البطيئة التي رحلت في غيبة دائمة» (ص 141).

إن الكاتب الشاب يملك حساسية بإزاء سحر الأسماء. ففي فقرة تنذر ببروست، يتحدث عن أسماء عجيبة استبدت بخياله طوال سفره في أوفيرن. أسماء الأماكن التي بإمكانه زيارتها ولكنه لم يفعل: أسماؤها التي كررتها مع نفسي من أجل كآبتي الأكثر مرارة: Bluffy: la Giettaze, Sallanches اسم fiord، صرد، شمالي، زرقة الضباب... (ص 110).

إن الانطباع الذي حدث له من هذه التجارب كان قويًا عاودته ذكراها بالضبط قبل نهاية الانهيار: «Bluffy - اسم بائع المبردات، جرف ثلجي، سقطة زرقاء في الثلج» (ص 177).

إن الصور التي أثارها الاسم تم تناولها في المركب الآتي؛ الثلج والبرودة والصفاء، الذي ملأ ذهنه في المرحلة النهائية من مرضه. الثلج صافٍ.. كانت هي الكلمات الختامية في يوميته.

ومن المفيد أن نسجل بأن الاستعارة لا تقوم إلا بدور ثانوي في نظرية أندريه وولتر الجمالية. ففي ملاحظاته الأولى حول روايته، أكد بما يشبه القاعدة: «بما أن

الدراما حميمية، لا شيء يظهر منها في الخارج، لا حدثًا ولا صورة، وإلا فإنها ربما تكون رمزية» (ص 95).

وفيما بعد ارتجل معارضة لطريقة فيكتور هوجو تحت عنوان: «استعاري، هوجو». تحتوي الفقرة القصيرة على صور مثل «الأرواح تلمع مثل الشموع»، «الفضاء الروحي يرتعش بالأضواء» وقد أتبع ذلك بملاحظات توضح تأثير الفن الشعري لفرلين.

لقد أبانت «دفاتر أندريه وولتر»، أن جيد، حتى في هذه المرحلة المبكرة، كان يملك الموهبة للتعبير عن نفسه من خلال الصورة وكان يستمد اللذة من هذه العملية، على الرغم من وجود إشارات إلى أنه كان قد بدأ في كبح هذه النزعة، غير أن الصور نفسها ذات طبيعة معتدلة، فالترابطات التي تقوم عليها مبتذلة ومتكلفة، وفي غالب الأحيان تشوهها النزعة العاطفية وإقحام الذكريات الأدبية. ولا تتمتع النماذج المتنوعة للصور بانسجام يدل على المهارة: إن النبرة المنعشة والمبتهجة للاستعارات الجمالية تتنوع مع بقية الصور والأصوات الغريبة عندما تصدر من رجل في وضعية أندريه وولتر، وخاصة أن أغلبها حدث في مدونات كتبت في أقل من شهر بعد موت إمانويل، وكما لاحظ ناقد معاصر «فالموضوعات متميزة بشكل خاص، تتمازج وتعود ثم تختفي مثل لوازم موسيقية حيث يملك كل واحد أسلوبه الخاص»[1]. إن الكتاب مازال ناقصًا من ناحية الشكل الفني، وقد انعكس هذا في الطابع العقيم والمتفاوت للصور.

سفر أوريان:

تنتمي رواية «سفر أوريان»[2] إلى مرحلة جديدة من تطور جيد. عندما كتبها كان خاضعًا لتأثير الرمزية وخاصة رمزية مالارميه وكان يتمنى أن يصبح الروائي المعبر عن الحركة: «مالارميه في الشعر، ماتيرلنك في المسرح، وأنا في الرواية» على نحو ما اعتاد أن يقول في ذلك الوقت[3]. وعندما عرض على مالارميه مخطوطة

---

(1) G. Brée, *André Gide. l'insaisissable Protée*. Paris (1953), p. 37.

(2) Paris (1929 ed.).

(3) Brée, op.cit., p. 57.

كتابه الجديد، اندهش الشاعر لأول مرة، إذ كان يعتقد أنه وصف لرحلة حقيقية. واطمأن من جهة ثانية عندما تيقن بأن القصة متخيلة. وقد تجلى ذلك في رسالته الشعرية التي ختمت النص: «هذا السفر ليس إلا حلمي، إننا لم نخرج قط من بيت أفكارنا». وهو أيضًا متضمن في العنوان الذي يقوم على تورية لطيفة «d'urien» (أوريان) و«du rien» (لا شيء».

لقد وصفت «سفر أوريان» باعتبارها أوديسا روحية ذات ثلاثة أطوار رمزية. فبعد «ليل قاس من التفكير والدراسة والنشوة اللاهوتية»، شرع أوريان وأصحابه – الفرسان بأسمائهم الرنانة: آنجير Angaire، ترادیلینو Tradelineau، ميليان Mélian، أغلول Aglool وآخرون – في رحلة على مركب أوريون orion متجهين إلى القطب الشمالي. في البداية، أبحروا عبر المياه الحارة، الجزر الاستوائية الوسطى المليئة بالإغراءات، ثم كان عليهم بعد ذلك أن يمروا عبر المنطقة الرمادية والمملة ببحر سركاسو، وأخيرًا كان عليهم أن يشقوا طريقهم عبر جليد المحيط القطبي الشمالي. ولم يبقَ منهم إلا سبعة أشخاص، بعد أن احترق مركبهم، تمكنوا من الوصول إلى هدفهم: البحيرة القطبية العذراء، الخالية من الثلج والمحاطة بسور دائري. إن المعنى الأليغوري للمراحل الثلاث برزت بجلاء تام من زوايا متنوعة في النص: فالبحر الاستوائي يرمز إلى الرغبة. وبحر سركاسو يشير إلى مرحلة الاستيطان، والمحيط القطبي الشمالي إلى التأمل الميتافيزيقي. بينما تعني البحيرة المغلقة الأنا والحقيقة الأخيرة، لكن البنية السطحية الأليغورية المركبة من الذكريات النابعة من «الأوديسا» ودانتي وبونيان ونوفاليس ومنابع أخرى، ذات علاقة واهية بالصورة التي تمثل وظيفتها الأولى في تدعيم تأثير القصة على المستوى الحرفي (الموضوعي)[1].

هناك عدد كبير من الصور في «سفر أوريان» على الرغم من أن سرعة السرد الشديدة قد تحول دون تطور أي تماثل. إن الخاصية الأكثر بروزًا في الصورة هي

---

(1) Some of the images below have been interpreted on psychoanalytical lines in A.J. Guérard, *André Gide*, Cambridge, Mass. (1951), pp. 58-96. Cf. also G. Brees's comments in op.cit., p. 355.

تلاؤمها، فهي توافق نبرة المراحل المختلفة وتساهم في خلق الجو المتميز لكل قسم.

في وصف الجزر الاستوائية، هناك على نحو ما كان متوقعًا، عدد من التشبيهات الغرافيكية، ولكن الكاتب الشاب قاوم إغراء تحميل القصة بالصور الخصبة. وعندما لمح الفرسان الجزر، استدعى شكلها ولونها الغريبين مقارنات عديدة: «كانت منحدرة إلى الأمام قليلاً، أرصفة مرجانية، رمادية مثل أحجار بركانية، حيث كانت تتعرى الجذور؛ في الخلف كانت تطفو كأنها خصلات شعر، جذور محمرة بالبحر... لقد كانت حدائق فوق البحر...» (ص 22-23).

هناك أيضًا صورة مزدوجة مهمة، الأولى حسية والثانية ذات انحراف مجرد وغير متوقع: «لقد اعتقدنا بأن كل واحدة من هذه الجزر قد انفصلت، مثل تنفصل ثمرة ناضجة عن غصنها، وعندما لم يشدها شيء إلى صخرتها الأصلية، فإنها مثل أفعال غير مخلصة، كانت تجرفها كل التيارات» (ص 24).

يرى المسافرون النازلون بهذه الجزر، مدينة شرقية مرسومة بألوان غنية:

> «فوق المدينة كان يطفو ضباب من الغيوم تخترقه المآذن الحادة. لقد كانت المآذن مرتفعة إلى درجة تعلق بها الغيوم، حتى ليقال إنها أعلام ممدودة دون أية ثنية على الرغم من الجو المائع حيث لا تتحرك نسمة واحدة» (ص 29).

وعند الفجر «تستيقظ الجوامع شجية بمجرد أن تمسها الشمس بأحد أشعتها».

ومن أعلى المآذن ينادي المؤذنون بعضهم مثل قبرات في السماء. وبمجرد ما تخمد الموسيقى تتلاشى المدينة: «إنه سراب يرتعش على هدى أغنية»، «مدينة السراب» كما كان يسميها جيد بلفظ ذكي وجريء (ص 30-31)[1]. وفي الجزيرة نفسها لاقى التائهون صفارات الإنذار: «كان يبدو شعرهم الأخضر والأزرق

[1] Cf. Gautier, Loc. Cit., p. 36. The word is used again in a later work: *El-Hadj*.

المنساب الذي يغطيهم كليًا، مثل أعشاب البحر... وكان صوتهم مثل وادٍ من الظل ومثل ماء طري بالنسبة إلى المرضى» (ص 32-34).

وفي الجزر الأخرى رأى المسافرون فواكه قرمزية تنزف مثل جرح (ص 56). ومن نهر الجليد في أعلى الجبل شربوا الماء الصافي إلى درجة أنه يسكر مثل هواء الصباح الباكر: «لقد انزلقت فضيلتها الرقيقة إلى أفكارنا مثلما انزلقت من ماء لامع» (ص 55-56).

وفي شاطئ مجاور لقوا طفلاً غريبًا جالسًا على الرمل وقد استغرقه التفكير:

«كانت عيناه واسعتين، لهما زرقة بحر بارد وكان جلده يلمع
مثل الزنابق، وشعره مثل غيمة تلونها الشمس عند الفجر...
لقد تكلم، فانبجس صوته من بين شفتيه كما يطير عصفور
الصباح وهو ينفض الندى» (ص 57).

عندما دخل أوريان بحر سركاسو انتقل الأسلوب إلى شكل مختلف، لم تكن الحاجة إلى الصور كبيرة مادام التأثير المتوخى تغيًا الرتابة الثقيلة. إن مثل هذه الصور تساعد على تأكيد كآبة الجو وثقله:

«كنا نسمع... الماء الذي يثيره المجداف يتساقط من جديد
مثل دموع ثقيلة» (ص 108).

وفي الفقرة الموالية تم تأكيد الانطباع بالثقل، بواسطة ثلاث صور متتالية مدعمة بالتركيب: «.. من جديد انكشفت الأواني، مثل قماش الموتى، امرأة بطيئة ومحتجبة؛ والحجاب الرمادي ينجر على المأسلة jouchaire مثلما يتعلق بقضبان الضباب broué [1]. جذع الزنابق المائل يحني كأس الزهرة في اتجاه الأرض، فيتساقط النخال مثل الحبوب» (ص 105-106).

وبسبب الرحلة القطبية الشمالية اكتست الصور طبيعة غريبة ومخيفة إلى حدٍ ما، فالتجارب العادية تخضع لتغير البحر الغريب في الشفق القطبي:

---

(1) Gautier (loc. Cit. p. 37).

«تبدو الجبال عند الغروب لبنية اللون.. إنها تحمل طحالب مزركشة، رقيقة وطويلة مثل خصلات الشعر؛ كأنها حور سجينات؛ ثم كانت هناك شبكة يبدو من خلالها القمر مثل مدوس méduse وقناء بحري صدفي، ثم ينطلق سابحًا في الهواء الطلق فيصبح له لون السماء. وكانت هناك نجوم متأملة تجول وتحوم وتتوغل في البحر» (ص 123-124).

وفي فقرة أخرى تستمد الصور جزءًا من قوتها من التركيب: فالصيغة الجريئة للقلب أعدت لتحمل فجائية التغير:

«كنت أنظر وفجأة تمزق الليل وانفتح لينبسط على البحر فجر شمالي بكامله»؛

"Je regardais, et soudain la nuit se déchira, s'ouvrit, et se déploya sur les flots toute une aurore boréale" (p. 146).

بعض التجارب تستدعي قوتها الشديدة سلاسل ضخمة من الصور:

«زهاء الصبح.. كانت تبحر بالقرب منا كتلة من الجليد الصافي؛ في الوسط كانت مثل ثمرة مرصعة وبيضة عجيبة، تلمع مثل جوهرة خالدة. نجمة الصباح على الموجة، لا يمكن أن نتعب من رؤيتها. كانت صافية مثل شعاع القيثارة، وعند الفجر تهتز مثل أغنية» (ص 124-125).

وعلى نقيض الجمال الخارق للمنظر الطبيعي القطبي الشمالي، هناك بعض التشبيهات البغيضة بل المعبرة، تصف تأثير الطقس على الجسم البشري:

«كان دمنا يبدو أحيانًا فقط مثل مزاج راكد ويكاد يتوقف عن الجريان؛ كانت أذني حركة تريقه بتدفق كما لو كان ذلك من كأس مائل» (ص 137).

«كان جلده ممزقًا مثل قماش عتيق... مثل فاكهة تخرج من فمه، وكانت لثاته الضخمة والمنتفخة والمتورمة والإسفنجية تبعد وتمزق شفتيه» (ص 141).

وفي الفقرة الرمزية النموذجية، حيث يقوم أحد المسافرين بقتل عدد من العبادر والقطارس تضافرت الصور والتركيب مرة أخرى لتقوية «التأثير»:

«وعندئذٍ صعدت من الموجة، محمولة بريح بحري، زوبعة من الزبد المذعور من بين جوانب الجرف، بيضاء مثل زغب الإوز، وتصعد وتصعد، وبعد أن يبعدها بعنف الريش والريش، تختفي في السماء التي نراها، هوة زرقاء، عندما نرفع الرأس» (ص 127-128).

وعلى الرغم من أن «سفر أوريان» نشرت بعد سنتين فقط، من ظهور «أندريه وولتر»، إلا أنها أبانت عن وعي قوي بالشكل في استخدام الصور. وفي الوقت نفسه، فإن هذه الصور لاتزال بسيطة في بنيتها، ضيقة في مداها. لقد ظلت محصورة في المستوى الحرفي (الموضوعي) من السرد، وبسيطة في دلالتها الأليغورية، ولم تحمل أي أثر لتلك السخرية الحاذقة التي شابت النص وأصبحت صريحة في المقطع الشعري. إن الكاتب الشاب لم ينضج بشكل يؤهله ليحصل على تأثيرات غير مباشرة من صوره.

بالـــــود:

لفهم التضمينات العميقة للصور في بالود[1]، من المفيد تكوين صورة عن الطابع الذي كتب به العمل، ففي سيرته الذاتية، يقدم جيد تقريرًا صريحًا عن هذا الطابع، ذلك أنه بعد عودته من شمال أفريقيا، ألم به إحساس لا يمكنه التعبير عنه إلا باللفظ الفرنسي العتيق الغربة estrangement الذي لازال محفوظًا في الانجليزية:

(1) Paris (1926 ed.).

«لقد حملت، عند عودتي إلى فرنسا، سر الانبعاث، وعرفت أولاً هذا النوع من القلق الفظيع الذي يمكن أن يذوقه لازار Lazare الفار من القبر. لم يعد أي شيء، مما كان يشغلني، ذا أهمية. كيف استطعت أن أتنفس حتى الآن في هذا الجو المخنوق في غرف وندوات يثير فيها تحرك كل واحد رائحة الموت؟... مثل هذه الحالة من «الغربة» (التي عانيت منها خاصة بقرب أهلي) قادتني إلى الانتحار، لم يكن ذلك سوى الفرار الذي قمت بوصفه على نحو ساخر في «بالود»»[1].

إن التعبير عن «الجو الخانق» للمجتمع الباريسي، الموضوع الرئيسي للكتاب، تقدم في صورة رمزية في العنوان «بالود» «المستنقعات» المأخوذة عن أول نشيد الرعاة لفرجيل. وقد اتخذ السرد شكل يومية دوّنها شاب مجهول يعمل هو نفسه على كتاب بعنوان أغلول «بالود»[2]. إنها قصة رجل يدعى تيتير الذي رضي تمامًا بقطعة من المستنقع يمتلكها. ولا يشاطر الراوي موقف تيتير: إنه يقاوم بركود وعبث حياته الخاصة. لقد وجد مع ذلك مخرجًا بكتابة «بالود»، تمامًا كما عثر جيد على مخرج من المستنقع الخاص، بالإبحار في كتابه. وبهذه الطريقة تطور لفظ «بالود» إلى رمز مركزي يدور حوله العمل بكامله.

تعد «بالود» أول أعمال جيد التي تحمل عنوانًا رمزيًا – هذه الخاصية التي كررها في عدد من الأعمال المتأخرة: «قوت الأرض»، «الباب الضيق»، «السيمفونية الرعوية»، «لو أن الحبة لا تموت»، وفي شكل أكثر غموضًا يمتزج به الرمز بالواقع في «مزيفو النقود». وبصرف النظر عن رمز المستنقع، هناك عدد من الصور الفرعية تطور الموضوع نفسه:

(1) *Si le grain ne meurt*, pp. 321-2.

(2) Cf. above, p. 10.

«كل فعل، عندما يقع، عوض أن يصبح بالنسبة إلينا حافزًا، فإنه يغدو المرقد العميق الذي نهوي فيه من جديد - recubans (ص 99).

Recubans، 'recumbent'، هو الموضع الذي يظهر فيه تيتيرو مع بداية قصيدة فرجيل 'Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi' – الموضع الذي قدم هنا بدلالة رمزية.

إن حالة الركود تم تصويرها أيضًا باستعارة مزدوجة مشتقة من مجالين فكريين مختلفين تمامًا: «هناك أشياء نستأنفها كل يوم لسبب بسيط هو أننا لا نملك شيئًا أفضل نقوم به...» (ص 29-30).

في تشبيه الوحش في قفصه، يتضافر موضوع الركود بموضوع آخر على الأهمية نفسها: الإحساس بالقيد والاحتجاز في مكان ضيق[1]. وقد قدم هذا الإحساس بالضيق من خلال عدد من الصور. في بعض الحالات يصعب ملاحظة العنصر الاستعاري:

«ما ينبغي الإشارة إليه، هو أن كل واحد، وإن كان سجينًا، يعتقد أنه يوجد في الخارج» (ص 75).

«سيشغلون مكانهم – أظن ذلك! لقد اتخذوه صغيرًا مثلهم» (ص 33).

«كم هي صغيرة دائرة مضماركم» (ص 68).

لقد تحقق التماثل بتفصيل أكبر في فقرة موالية أوضحت، مثل بقية صور المجال النباتي عند جيد، مدى تمكنه من علم النبات:

(1) Cf. O'Brien, op.cit., pp. 109ff.

«مقادير مصنوعة بالقياس. ضرورة تمزيق ملابسه مثل البلاتان Platane والأوكاليبتوس في توسيع قشورهما» (ص 59).

على المستوى الفيسيولوجي مثلما هو الشأن على المستوى العقلي، فإن الراوي مهووس بإحساس الاحتجاز والاضطهاد:

«استيقظت مبللاً بالعرق، كانت الأغطية المطوية تحزمني مثل أربطة، وقد كانت تبدو وهي مشدودة إليّ، عبئًا مخيفًا على الصدر» (ص 117).

ومع نهاية الكتاب أصبح الموضوع ملحًا بشكل خاص ليتطور إلى رهبة الاحتجاز. صورة تستدعي أخرى في محاولة زائفة لتصوير كثافة مشاعر الراوي:

«جميع مخاوف مسلول يوجد في غرفة صغيرة جدًا، وعامل منجم يريد أن يصعد إلى الضوء وصائد اللؤلؤ الذي يحس بوطأة ظلمات موج البحر عليه! كل اضطهاد بلوت أو سامسون يدير الرحى ، وسيزيف يدحرج الصخرة، كل قهر شعب مستعبد – من بين جميع أصناف المعاناة الأخرى، عرفت هذه جميعها» (ص 163-164).

لقد تم تبرير «العد الفوضوي» حسب تعبير سبيتزر Spitzer سيكولوجيًا لأنه يعكس الإثارة المتعاظمة لدى المتكلم. يملي على صديقته إنجيل فتتدفق كلماته بسرعة، الواحدة تلو الأخرى، حتى لتجد مشقة في تسجيلها، ويسترسل غير مكترث باعتراضاتها:

«كم مرة ومرة قمت بهذه الحركة، كما لو أن الأمر يتعلق بكابوس مرعب حيث أتخيل قبة سريري المفكوك، تتساقط وتغطيني وتثقل على صدري... لأبعد عني، بذراعين مفتوحتين، بعض الحواجز غير المرئية – هذه الحركة... لصد أسوار لا تكف عن الاقتراب، أو حيث تهتز هشاشتها

الثقيلة وتتداعى على رؤوسنا، هذه الحركة أيضًا لإلقاء الملابس الثقيلة والمعاطف من على أكتافنا» (ص 164-165).

ويمضي صاخبًا إلى أن يدرك الأوج المحتوم – رمز القبر:

«هل نحاول أيضًا رفع هذه الأكفان الخانقة – أو نتعود على التنفس بمشقة – ونمدد هكذا حياتنا في هذا القبر» (ص 166).

في الفقرة نفسها يعثر الراوي على الرمز السامي لمخاوفه المضايقة والمتمثل في أسطورة السقف الراكض. يقول إنه بمجرد ما نبني سقفًا يطاردنا ويلوح دائمًا في الأفق، يقينا من المطر ولكنه يحجب عنا الشمس. إننا لا نقدر على الإفلات منه وحتى إذا حاولنا الفرار فإنه يلاحقنا:

«ويطاردنا السقف، يثب، على طريقة ذلك الجرس الأسطوري، وراء أولئك الذين يحاولون الفرار من التعبد... يُطَأطِئ جبهتنا ويقوِّس أكتافنا – كما فعل بالسندباد ثقل شيخ البحر» (ص 160-162).

من الواضح أيضًا أن إحدى الصور الكلوستروفوبية تقوم بدور حاسم في تكوين «بالود». وبسبب الرحلة المخفقة للراوي مع أنجيل ورد المدخل السري «الطريق المحاط بنبات الزراوند». لقد أشير إلى أن نبتة الزراوند وردة تقع في شراكها الحشرات عن طريق الشعرات الصلبة الموجهة نحو أسفل الكأس calyx[1]. وعلى نحو ما كان متمكنًا في علم النبات، فإن جيد كان واعيًا – بلا شك – بهذه الحقائق، فاختار عمدًا هذه الوردة باعتبارها رمزًا عميقًا للإحساس الإنساني بالاحتجاز. وكما يروي في سيرته، فإن الأهم هو أن فكرة «بالود» راودته، عندما كان يتجول في الحديقة العامة بميلان، في شكل جملتين منفصلتين، إحداهما كانت: «الطريق المحاط بنبات الزراوند» ومن ثم فإن نجاح «بالود» في بعض الدوائر الثقافية سيمنح اللفظ الغامض نوعًا من القيمة الأدبية ذات

(1) See O'Brien, op.cit., pp. 109ff.

الشيوع. وبعد ذلك بثلاثين سنة كتب جيرودو في مسرحيته «زيغفريد» *Siegfried* ساخرًا: «نبتة الزراوند – كلمة سرية يتعارفها فرنسيو القرن العشرين»[1].

إن انتزاع بعض الصور في «بالود» من سياقها يكسبها تضمينات جادة بل ومزعجة، ولكنها تظهر في ضوء مختلف إذا ما أعدناها إلى موضعها الخاص. تقوم نبرة الكتاب على التهكم والفكاهة[2]، والراوي أعد لكي يصبح صورة مضحكة وجميع ما ينطق به يكتسي لون شخصيته. هناك أيضًا كم كبير من السخرية الظاهرة والهزل الخالص. هكذا فإن خطبة الراوي حول السقف الراكض والرموز الأخرى لكلوستروفوبيته انتزعت من أنجيل ملاحظات مثل «صديقي التعس، بماذا بدأت commençates؟ (ص 163) و«أين أخذت *vous prites* هذه العاطفة الفائضة» (ص 166).

يلغي هنا استعمال الماضي البسيط الرنان في حوار بين عاشقين، الشفقة الكامنة في المشهد. وذكر القارئ بأن ذلك ليس أمرًا جديًا[3]. وفي فقرة أخرى يصبح تأثير خيط من الصور العاطفية سلبيًا، وذلك بواسطة التركيب المتشنج وغير المتسق، التركيب الذي قطّعته صيغ التعجب والذكريات الأدبية[4].

وفي موضع آخر، يصدر التأثير الفكاهي ليس من السياق ولكن من طبيعة الصور نفسها، بعضها يتسم بالحيوية والحدة مثل الكاريكاتير:

---

(1) J. Girandoux, *Siegfried*, Paris (1927), Act II. Scene 3, p. 102.

(2) Cf. W.W. Holdheim. "Gides' *Paludes: The Humour of Falsity: French Review*, vol. XXXII (1959), pp. 104-9.

(3) حول استعمال الماضي البسيط في الفرنسية المعاصرة، انظر مقالي:
"Le Passé défini et l'Imparfait du subjonctif dans le théâtre contemporain", *Le Français Moderne*. Vol. VI (1938), pp. 347-58.

(4) نورد النص في صورته الأصلية تفاديًا لما قد يختفي منه في أثناء الترجمة:
"Ah! De quelle morne grisaille et de quelle veille effritée, cendre amère, ah pensée-sera-ce ta candeur. et qui se glisse inespéré, aube, qui nous délivrera? – La vitre où le matin ruisselle … non … le matin où palit la vitre … Angèle-verait … la verait" (pp. 140-1).

«هنا، فكرتي، لماذا وقفت وحدقت في مثل بومة مذعورة؟»
(ص 109).

«صورة هوبر... تشبه مروحة... مروحة طبق الأصل»
(ص 115-116).

وأحيانًا يكون الكاريكاتير أكثر إحكامًا:

«الإنسان العادي (هذه الكلمة تغضبني)، هو هذه البقية وهذه المادة الأولية التي تعثر عليها في قعر أفران التقطير بعد أن تتلاشى خصائصها عند الذوبان. إنه الحمام البدائي الذي نحصل عليه بواسطة التقاء الأنواع النادرة – حمام رمادي – ليس له ما يميزه بعد أن تساقط ريشه الملون» (ص 96).

«أردت أيضًا التفكير في هذه الفكرة الصغيرة التي تكبر؛ والآن الفكرة ضخمة لكي نعيش بها؛ نعم، إنني أداة وجودها... لقد أخذتني كي أجرجرها في العالم» (ص 112).

وتقوم إحدى الصور الفكاهية على تورية بين vers (بيت شعري) وver (دودة). في الكتاب الذي يكتبه الراوي، أشير إليه بأكل دود الوحل الذي قيل له بأنه يحتوي على فائدة غذائية كبيرة (ص 443–444). فيما بعد، خلال أمسية أدبية بصالون أنجيل، طلب من الراوي قراءة بعض أشعاره.

«ستقرأ لنا أشعارًا (des vers)، أليس كذلك؟ – «ليس دود vers الوحل» قال إيزيدور بغباء – «يبدو أنه موجود بكثرة في بالود»» (ص 85).

وكما هو الحال في موضع آخر عند جيد، فإن تعليقات الراوي على تطور كتابه، وعلى مشكلات التأليف الأدبي بصورة عامة، قدمت أحيانًا بألفاظ استعارية. هذه الصور يمكن أن تصبح ذات نبرة كوميدية. ومن بين أكثر التشبيهات اتصافًا بهذه النبرة في الكتاب، ذلك التشبيه الذي يشبه فيه عملاً أدبيًا ببيضة:

«إن كتابًا ما، يا هوبر، هو مغلق ومملوء وأملس مثل بيضة، ولا يحتمل إدخال أي شيء ولو دبوس، إلا بالقوة، الشيء الذي يعرض شكله للتحطم».

«إذًا بيضتك مملوءة؟» استأنف هوبر قائلاً:

«ولكن، يا صديقي العزيز، البيض لا يمتلئ: إنه في أصله ممتلئ».

ومضى يوضح بواسطة تماثل آخر، أنه في الفن كما هو الشأن في الحياة، تصبح حرية التحرك محدودة جدًا:

«هنا، كما هو الحال هناك، منحدرات كثيرة، طرقاتنا شاقة وأعمالنا كذلك» (ص 72).

يعترف الراوي بقيمة الاستعارة في مناقشة المشكلات المجردة:

«الفن هو أن ترسم موضوعًا خاصًا بقدرة كافية حتى تتحقق له الشمولية التي يرتبط بها، وبألفاظ مجردة يقال هذا بطريقة سيئة لأن الأمر يتعلق أصلاً بفكرة مجردة، - ولكنكم ستفهمونني بالتأكيد عند التفكير في المنظر الطبيعي الهائل الذي يمر عبر ثقب القفل بمجرد أن تقترب العين بشكل كافٍ من الباب. إن الذي لا يرى هنا سوى القفل، سيشاهد العالم بكامله من جانب إلى آخر إذا عرف كيف ينحني فقط» (ص 89-90).

وفوق ذلك فإنه على تمام الوعي بمخاطر نوع من الصور: لاحظ المدخل التالي من يومية الذي يسخر فيه من تكلف الغنكور the Goncourts[1] الرديء: «أسماك تمر. وعند الحديث عنها، ينبغي تجنب تسميتها بـ«الذهول الصفيق»» (ص 23).

---

[1] Cf. my *Style in the French Novel*..

لقد هاجم موباسان التكلف نفسه في مقدمة روايته «بيير وجان» *Pierre et Jean*.

وفي فقرة أخرى، يجازف بسلسلة من التشبيهات الهجينة، ثم بعد ذلك يكبح نفسه بحدة: «فكر الآخر أكثر جودًا من المادة. يبدو أن أي فكرة بمجرد أن تمسها تعاقبك؛ إنه تشبه أغوال الليل التي تستقر على كتفيك وتتغذى منك وتزن أكثر كلما أحالتك إلى حال أكثر هزالاً... الآن وقد شرعت في البحث عن نظائر الأفكار لأعيدها إلى الآخرين أكثر وضوحًا – لا أستطيع التوقف؛ استذكارات – ها هي الاستعارات المضحكة» (ص 110).

كل الصور تقريبًا عقلية، تقوم وظيفتها الرئيسية على وضع التجارب المجردة في إطار محسوس، ومنحها أيضًا في بعض الأحيان اتجاهًا كوميديًا وتهكميًا. ولا تحصل صورة وصفية خالصة تقدم ظاهرة محسوسة بألفاظ ظاهرة أخرى، إلا في حالة استثنائية. وقد وردت صورة من هذا القبيل بسبب الحلم:

> «هذا الغصن من النيلوفر النباتي... الذي سأجنيه من على النهر... ولكن هذا رائع جدًا! إنه سجاد تمامًا؛ طنفسة مطاطية!» (ص 115).

هناك أيضًا صورة محسوسة جدًا في مقتطف من يومية تيتير:

> «أحيانًا ينتشر فوق مساحة المياه الآسنة قوس قزح عجيب، والفراشات الأكثر جمالاً لا تتشابه ألوان أجنحتها؛ ويتكون غشاؤها الرقيق المتعدد الألوان من مواد متحللة» (ص 62-63).

على الرغم من سطحيته الظاهرية، فإن «بالود» كتاب معقد ومراوغ. لقد اختلف النقاد بشكل واسع في تقديرهم له، فبينما اعتبره بعضهم من بين ألمع كتاباته، لم ير فيه آخرون أية فائدة إلا باعتباره أمارة لأزمة خلقية عميقة. ومهما يكن فإننا سنعجب بمهارة الكاتب ونضجه في الإمساك باللغة: «إنه يمتلك أعلى درجات الموهبة والعلم باللغة» كما كتب يقول ليون بلوم في مراجعته المبكرة لـ«بالود» وقد انعكس هذا في استخدامه للصور. وعلى الرغم من أن معظمها مرتبط بالمجال الفكري، فإن بنيتها ذات تنوع ملحوظ؛ إنها تنمو من التماثلات

المحكمة إلى الاستعارات المدعمة. وهي قادرة على أن تتطور إلى رموز أساسية. والكثير منها أصيل غير متداول، ويرتبط بالموضوعات المهيمنة في الكتاب بأوثق رباط، وتضطلع بدور دينامي في حمل معناه وتعميق تأثيره الفني، والأكثر أهمية من كل ذلك، فقد أبان الكاتب الشاب عن حذق كبير في استخدام الصور غير المباشرة بقصد فكاهي وتهكمي. لقد ارتقت دربة جيد في «بالود» بحيث تمكن من أن ينحت لنفسه أداة مناسبة للتعبير عن فكره.

2- من «اللا أخلاقي» إلى «مزيفو النقود»

تفتتح مقدمة الطبعة الثانية من «اللا أخلاقي» بصورة ذات دقة كبيرة. وعاطفة غامضة، الصورة التي أعلنت للوهلة الأولى عن الفكرة الأساسية للكتاب في مجموعه:

> «سأمنح هذا الكتاب لمن يستحق. إنه ثمرة مليئة بالرماد المر؛ يشبه حنظل الصحراء الذي ينمو في الأماكن المحروقة ولا يقدم في حال الظمأ سوى حرقة فظيعة، ولكنه لا يخلو من جمال فوق الرمل الذهبي».

الرواية نفسها غنية بالتشبيهات والاستعارات. وقد كان ذلك داعيًا للمفاجأة مادامت القصة التي يرويها المؤرخ الشاب ميشيل، صريحة ومباشرة، ومعنية بالمشكلات الباطنية حتى إنها لا تفسح مجالاً للصور. والسبب في أن هناك، مع ذلك، عددًا من الصور – يقارب المائة – هو اضطلاعها بدور مهم في بنية الرواية؛ إنها تمنح الرموز والتماثلات التي يتم من خلالها التعبير بقوة عن مختلف أوجه تطور ميشيل.

إن الرمز الأكثر دلالة في تلخيص التحول الجوهري الذي حدث لميشيل بسبب مرضه هو الطرس، حيث يغطي النص، الأكثر حداثة، الكتابة الأصلية. إن بحثه عن ذات أكثر عمقًا مخبوءة تحت طبقة من الثقافة والعرف أوحى إليه بتوازيات متنوعة: إزالة الماكياج من الوجه ورفع الرواسب الجيولوجية. وقد خطرت بذهنه صورة «قارنت نفسي بالطروس؛ فقد ذقت سعادة العالم الذي

يكشف بحب الكتابات المتأخرة جدًا، وعلى الورقة نفسها، نصًا عتيقًا له قيمة ثمينة عالية. ما هو ذلك النص المخبوء؟ ألا يحتاج الأمر لقراءته إلى محو النصوص المتأخرة أولاً؟» (ص 83).

وبعد ذلك بقليل يأخذ الصورة نفسها ويعمل على تطويرها بشكل أفضل:

«خفت من أن تأتي نظرة متسرعة لتقلق سرية تحولي البطيء. كان ينبغي إفساح الوقت للخصائص الممسوحة حتى تظهر من جديد، دون السعي إلى تشكيلها» (ص 84).

إن احتجاج ميشيل على الأعراف الخلقية والقيود الثقافية، وجد تعبيره في سلسلة أخرى من الصور، بعضها ناقص والبعض الآخر رسم بتفصيل. إنه يعشق الملك القوطي الشاب أثاريك؛ بسبب تمرده على تربيته اللاتينية وذم ثقافته مثلما يتخلص فرس ناضج من عدته (ص 105). كان ميشيل في أعماق روحه واعيًا بشكل باهت بالثروة البكر: «التي تخفيها والآداب والأخلاق» (ص 223). لقد امتزج موقفه من التاريخ وحقله الدراسي الخاص بفلسفته الجديدة:

«يتخذ تاريخ الماضي في عيوني الآن هذا الجمود المخيف للظلال الليلية في ساحة بيسكرا الصغيرة، إنه جمود الموت. من قبل كنت أتلذذ بهذا الجمود نفسه الذي أتاح دقة فكري، كانت تبدو جميع أحداث التاريخ مثل قطع متحفية، أو على نحو أفضل مثل نباتات كتاب الأعشاب، حيث ساعدني جفافها التام على أن أنسى أنه في يوم ما، وقد كانت غنية بالنسغ، عاشت تحت الشمس» (ص 80-81).

لقد اقترح في محاضراته بكوليج دي فرانس تفسيرًا جديدًا للتاريخ، وقد ورد مرة أخرى مكسوًا بالألفاظ الاستعارية:

«بخصوص الحضارة اللاتينية القصوى، رسمت الثقافة الفنية وهي تصعد على وجه الشعب بطريقة الإفراز الذي يدل أولاً على وفرة الصحة، ثم سرعان ما يتجمد ويتصلب

ويتعارض مع كل اتصال للفكر بالطبيعة، يخبئ تحت المظهر الدائم للحياة نقصان الحياة، ويشكل سردابًا حيث الفكر الفقير يفتر ويذوي ثم يموت. وفي النهاية دفعت بفكرتي إلى مداها، قائلاً إن الثقافة تولد من الحياة وتقتل الحياة» (ص 146-147).

وفي إحدى مراحل الرواية، هناك وقفة مؤقتة في تطور ميشيل [1] حيث يبدو كأنه عثر على التوازن بين القوى المتصارعة داخله. إن النمو النشيط والمضبوط للحياة في ضيعته بنورماندي أمده بنظير لتوازنه الحديث العهد:

«... كم امتزج في وئام تام، الانفجار الخصيب للطبيعة الحرة والمجهود العالم للإنسان من أجل ضبطها. كيف يكون هذا المجهود دون التوحش القوي الذي يسيطر عليه؟ كيف يكون الاندفاع المتوحش لهذا النسغ المتدفق دون المجهود الذكي الذي يصده ويقوده إلى الترف سعيدًا؟» (ص 113-114).

ولكن الميزان غير مستقر وقصير العمر؛ ومثل صبي الساحر، فإن ميشيل غير قادر على ضبط القوى الهدامة التي أطلقها[2]. لقد اتضح وتكثف تحول ميشيل عبر محادثاته مع المكتشف منلاك. وكما عبر عنها ميشيل بنفسه:

«لقد عزّت فجأة فكرتي، الفكرة التي غطيتها بكثير من الحجب حتى إني كنت أتمنى اختناقها» (ص 175).

إن منلاك الذي ظهر من قبل في «قوت الأرض» واحتذى جزئيًا عند أوسكار وايلد Oscar Wilde [3]، مولع باستخدام الاستعارات والأمثال في أحاديثه. وقد تم التعبير عن فلسفته النيتشية بسلسلة من الصور الحادة:

---

(1) Hytier. op.cit., p. 189.

(2) Cf. Bree, op.cit., ch. VI.

(3) Cf. esp. Lafille. Op.cit., pp. 11f.

«لو أن أدمغتنا كانت تحسن تحنيط الذكريات! ولكن هذه تحفظ بشكل سيء؛ فما هو أكثر رقة منها ينسلخ والأكثر إثارة يفسد، والأكثر حلاوة هو أشد خطرًا فيما بعد... إن الحسرة والندم والتأنيب هي هموم الماضي ونظرات إلى الخلف، لا أحب النظر إلى الوراء وأترك ماضي بعيدًا، مثل العصفور، الذي يغادر ظله كي يطير» (ص 173-174).

إنه يبشر بمذهب السعادة نفسه الذي دعت إليه «قوت الأرض»:

«كل سعادة تنتظرنا دائمًا، ولكنها تريد دائمًا الفراش فارغًا، وأن تكون الوحيدة، وأن نصل إليها مثل أرمل» (ص 174).

في بحثه عن التماثلات التعبيرية، سيرجع منلاك بين الفينة والأخرى إلى الإنجيل والأدب الكلاسيكي:

«كل سعادة تشبه هذا المن manne الصحراوي الذي يتعفن من يوم لآخر، إنها تشبه ماء منبع أميليه Amélès الذي، كما يحكي أفلاطون، لا يمكن أن يبقى في أي إناء» (نفسه).

إحدى صور منلاك اقتربت من رمز الطرس عند ميشيل:

«هناك مع ذلك، أظن، أشياء أخرى لقراءتها في الإنسان. لا نجرؤ. لا نجرؤ على قلب الصفحة» (ص 63).

وفي شرحه لموقفه الخاص من منلاك استخدم ميشيل صورة هي عبارة عن صدى واضح لـ «بالود»:

«فصلت سعادتي على قدي أيضًا؛ ولكني كبرت؛ والآن تضغطني سعادتي، حتى أني أكاد أحيانًا أختنق» (ص 171).

هناك عنصر أساسي في تحول ميشيل بعد مرضه هو إعادة اكتشاف جسده الخاص. لقد طبعت المراحل المتتالية لنقاهته بسلسلة من الصور المختلفة، فبعد

أيام من غياب الوعي أصبح في النهاية مدركًا لاضطراب الحياة «مثل بحار ثان يلمح الأرض، أحسست بوميض الحياة يستيقظ» (ص 39). وعندما استرجع قوته تدريجيًا، قدر الموقف:

«فجأة بدت حياتي تتعرض لهجوم فظيع في القلب. عدو وافر ونشيط كان يعيش داخلي. كنت أصغي إليه وأراقبه وأحس به» (ص 47).

وعندما أصبح سليمًا مرة أخرى، تحول فسيولوجيًا وعقليًا، إلى إنسان آخر:

«لقد كان هنا أكثر من نقاهة، لقد كان ازديادًا ونموًا للحياة، إنه تدفق دم أكثر غنى وحرارة، ذلك الذي كان عليه أن يمس أفكارنا الواحدة تلو الأخرى وأن يقتحم كل شيء، وأن يثير، وأن يصبغ أوتار وجودي الأكثر بعدًا ورقة وسرية» (ص 84).

وقد اشتق من هذه التجارب وعيًا جديدًا وابتهاجًا بالأحاسيس الفيزيقية التي حاول توصيلها من خلال مجموعة من الصور المستمدة من حواس مختلفة:

«أعطيت جسدي كله لشعلتها [الشمس]... فيما بعد لفني اكتواء لذيذ، ليجري كياني كله نحو جلدي» (ص 89).

«الهواء المحمل بغبار الطلع والعبير، أسكرني قبل كل شيء مثل مشروب مدوخ... كثيرًا ما اقتحمني الجو كالعسل» (ص 183-184).

إنه في حاجة لأي لفظ جديد، متمثل في فعل illimiter [(1)] (لا يقيم حدودًا) كي يعبر عن الإحساس بالمشاركة غير المحدودة مع الطبيعة:

---

(1) هذا اللفظ الذي يبدو أن هويسمنس قد نحته سيعاود الظهور في «مزيفو النقود» ص9:
Cf. Gaulier, loc. Cit. p. 33. and M. Cohen, *le Français Moderne*, vol. XXXVIII. P. 9.

«كان يبدو لي أن نظرتي لم تكن الوحيدة لتلفتني المنظر الطبيعي، ولكنني كنت أشعر به بواسطة نوع من الملامسة التي كانت لا تقيم حدودًا لهذا الانجذاب الغريب» (ص 186).

انعكس الموقف الجديد لميشيل من الطبيعة على بعض الصور الوصفية أيضا، فقد استخدمت باقتصاد ولكنها في بعض الأحيان طورت بحذر كبير. وكما قال الراوي نفسه عندما روى عودته من أفريقيا الشمالية:

«أريد في كل جملة هنا، أن يتقطر كل حصاد الشهوة الحسية» (ص 239-240).

بعض هذه الصور يمتلك خاصية حسية قوية تشبه إلى حد كبير الفقرات الوصفية الكبيرة في «قوت الأرض»:

«مثل قطرات الشمع السميك، يتدلى الليمون المعطر» (ص 87).

«يبدو الهواء نفسه مثل سائل منير حيث الجميع يستحم ويغطس ويسبح... وكان الظل مثل شراب لا ينضب، لقد كان يجري حتى يصل إلينا» (ص 240-242).

في المثال الأخير، تم تدعيم صورة السيولة تركيبيًّا وصوتيًا في الجملة الأولى. وفي مكان آخر ذكر الليل بانجذاب من خلال استعارة دقيقة ومرهفة:

«تغوص حتى القلب في الليل والصمت الصافي، الصافي... ولا أجد كلمة أخرى. إن أقل ضجيج يأخذ في هذه الشفافية الغريبة قيمته التامة ورنته الكاملة» (ص 218-219).

وبسبب الجولات الليلية لميشيل في ممتلكاته بنورماندي، لاءمت البنية المنفصلة للجملة التالية وصف شعاع يلمع من بعيد:

«من بعيد، في لاميرنير النائمة، كان يبدو مصباح غرفتي المخصصة للدراسة أنه يقودني مثل منار هادئ».

"De loin, dans la Mernière endormie, semblait me guider, comme un paisible phare, la lampe de ma chamber d'étude" (p. 205).

وعلى الرغم من حماسه المضاد للثقافة، فقد كشفت صورة أو صورتان عن أن رؤية ميشيل مازالت مشروطة بتربيته الكلاسيكية:

«امرأة... تحمل سلة الغسيل على رأسها، مثل حاملات القرابين في الزمن القديم» (ص 258).

«لقد كان سيسليان Sicilien الصغير من كاتان، جميلاً مثل بيت شعري لثيوقريط باهرًا وزكيًا وطيبًا مثل فاكهة» (ص 234).

لقد استُخدم عدد من الصور لوصف علاقات ميشيل بالناس بالآخرين، وإن نغمة هذه الصور لتناسب طبيعة علاقة القرابة. ولقد قدمت مشاعره نحو زوجته مارساين في سلسلة من الصور الهادئة:

«مثل النسمة التي تثني أحيانًا الماء الهادئ جدًا، فإن أقل انفعال يقرأ بسهولة على جبينها... لقد انحنيت عليها كما أنحني على الماء الصافي العميق. إذ مهما رأينا بعيدًا، فلن نرى سوى الحب» (ص 135-136).

«أين غاصت واختفت إذن مخاوفي في الأمس؟... لقد غشتها جميعها موجات حبي» (ص 114).

«ولكنني كنت أحس من قبل، إلى جانب السعادة، هناك شيئًا آخر غير السعادة، يصبغ حقًا حبي، ولكن كما يصبغ الخريف» (ص 136).

هناك صور جد مختلفة تثيرها علاقات ميشيل الغامضة بشخصية بورت Bute المبهجة التي توقفه على الجوانب السيئة:

«من حكاياته كان يخرج بخار جهنم العكر ويصعد إلى رأسي فأستنشقه بدون مبالاة» (ص 196).

«وتعلمت شيئًا فشيئًا أمورًا أخرى كانت تجعل من المنزل هورتفون مكانًا محرقًا ذا رائحة قوية، يحوم حوله خيالي مثلما تحوم ذبابة حول قطعة لحم» (ص 197).

لقد تعزز الطابع المذموم للصورة الأخيرة بواسطة التركيب الذي يصور، بتوقفاته واعتراضاته، فضول ميشيل الحائم بقلق حول المكان الكريه.

ولميشيل ذي المزاج الثائر ازدراء للأناقة وكل أشكال الاحترام:

«الشعب السويسري الشريف! الأناقة لا تساوي عنده شيئًا... دون جرائم وتاريخ وآداب وفنون... شجرة صلبة بدون أشواك ولا ورود» (ص 224).

ولمارسيل إعجاب كبير بشرف السويسريين، ولكن زوجها شديد الغيظ بسبب «هذا الشرف الذي ينضح هناك على الجدران والوجوه».

تضطلع الصورة في البنية العامة لـ«الأخلاقي» بدور حذر ولكنه دال. إنها مرتبطة بالموضوعات الرئيسية في الكتاب وتمنح عددًا من الرموز والتماثلات اللامعة. وتتكيف نغمة الصور مع السياقات التي تحدث فيها. بعضها مفيد بسبب جدته واتساقه، والبعض الآخر، مثل رمز الطرس، يحمل الإقناع لكونه مغروسًا في التجربة الشخصية للمتكلم.

ومع ذلك فالصورة، من جانب ما، تطرح نفسها للنقد، فميشيل شاب مثقف بارز ولكنه ليس روائيًا. وفوق ذلك، فهو لا يكتب كتابًا ولكن يروي شفاهيًا قصة إلى أصدقائه الذين استدعاهم في أزمة. ومع ذلك تمتلك بعض الصور المستخدمة ومظاهر أخرى متنوعة لأسلوبه، نكهة أدبية عالية. إنها غير متسقة مع الأحداث

ومع شخصية الراوي. وهو ما يعني أن جيد هو الذي يتحدث من خلال صوت ميشيل. وقد اعترف الكاتب نفسه بذلك حينما كتب إلى صديق يقول:

«... لا أظن أبدًا أن ميشيل يمكن أن يكتب. إن حرارته، كما تحسون بذلك، ليست إلا حماسًا، إنها تحرق دون أن تدفئ، والكلمات تندعك تحت قلمه، صدقوني بأني لم أستطع حكاية قصته على نحو رائع إلا لكوني لست ميشيل»[1].

يمكن المرء أن ينازع في أن الروائي مؤهل في هذه الأمور إلى حدٍ ما، وأن بإمكانه أن يصبو بشكل شرعي إلى حل وسط: أسلوب يطابق شخصية الراوي ولكنه يترجم إلى نغمة أكثر صفاءً وفنية[2]. وفوق ذلك فإن مثل هذا الحل، مهما كانت مزاياه، فإنه يتجه نحو تفضيل الاحتمال «ذاك التعليق الإرادي لإنكار اللحظة، الذي يكون الإيمان الشعري»[3]. في «حكاياته» المتأخرة، سيعمل جيد، بناء على ذلك، جاهدًا لتجنب أي شيء لا يلائم أسلوب الراوي وخلفيته ونظرته. ولكن هذا يستتبع تضحيات محتومة وإفقارًا في التأثيرات الأسلوبية. وكما قال ناقد معاصر بأن أسلوب ميشيل يملك: «إشراقًا وجمالاً مدروسًا وغنى منتظمًا لم يجدهم عندما حاول أن يجعل شخصياته مستقلة تمامًا»[4].

الباب الضيق:

سجلت «الباب الضيق»[5] (1909) نقصًا ملحوظًا في استخدام جيد للصورة. ليس هناك فقط انخفاض حاد في عدد الصور، حيث لا نعثر إلا على حوالي ستين نموذجًا في الرواية برمتها، ولكن الصور نفسها، مع بعض الاستثناءات، عديمة اللون وغير مؤثرة. وما يصدق على الصورة يصدق على الأسلوب بوجه عام. وجيد نفسه غير مرتاح لما أسماه بـ «الترهل» اللغوي وهو ما

(1) Quoted by Lafille, op. cit., p. 8.

(2) Cf. Hytier, op.cit., p. 191.

(3) Cf. Coleridge, *Biographgia literaria*, ch. XIV.

(4) Brée, op.cit., p. 178.

(5) Paris (1909 ed.).

لاحظه مرارًا في يوميته ومراسلاته. لقد كتب في يوميته بعد ظهور هذه الرواية بشهور قليلة:

«يبدو لي الكتاب الحاضر مثل نوجا، لوزها طيب (رسائل أليسا ويوميتها) ولكن معجونها نيئ. لقد كتب بشكل رديء، وهو ما لم يكن ممكنًا تجنبه مع ضمير المتكلم، فالطابع الواهي لشخصية جيروم اقتضى نثرًا واهيًا... من هنا كان لدي عشر سنوات قبل أن أجرؤ على استعمال من جديد كلمات: حب، قلب، روح، إلخ...»[1].

لقد عبر عن نفسه في رسالة خاصة كتبها حوالي الفترة نفسها، بألفاظ قوية؛ إذ وصف الأسلوب بأنه «حقير»، «غير شهي، جدير حقًا بالمزاج الكئيب للبطل»، ويتعجب:

«إذًا ليكن لي من هنا، ما فيه الكفاية من هذه الأصوات المنكسرة، وهذه الظلال الشاردة»[2].

وعندما أراد قراءة الرواية، أربعة شهور من بعد، كان له الارتياب نفسه من أسلوب الفقرات السردية:

«إذا كانت حوارات أليسا ورسائلها ويوميتها تبدو لي رائعة وناجحة، فإن قطع التحشية، عكس ذلك، لم تخل من حذلقة، فهل نقول إن الموضوع اقتضى ذلك؛ وإذًا كان يلزم اختيار موضوع آخر؛ ذلك لأني لا أرغب بتاتًا في موضوع لا يسمح بلغة أكثر صراحة ويسرًا وجمالاً»[3].

لقد لوحظ بوضوح التعارض بين أسلوب أليسا وأسلوب الراوي في صورهما؛ ذلك أن جميع الصور المهمة تقريبًا عثر عليها في رسائل أليسا ويوميتها

(1) *Journal*, p. 276 (7 November 1909).

(2) Quoted by Lafille, op. cit., p. 8.

(3) *Journal*, p. 38 (March 1913).

أو في لغتها المنطوقة. وهذا لا يعني أن لها ولعًا خاصًا بالتشبيهات والاستعارات، فقد تربت على الثقافة الفرنسية الكلاسيكية وهيأها ذلك للكتابة بأسلوب جيد دونها تكلف، غير أنها بحماسها المتزمت قررت الكتابة بلغة عارية وبسيطة. فقد وضعت في يوميتها اعترافًا متميزًا:

«وقد قرأت في الشهر الماضي بعض صفحاته، فاكتشفت فيها عناية بالأسلوب، غريبة آثمة... ولقد مزقت كل الصفحات التي بدت لي جميلة الأسلوب»[1] (ص 133).

وعلى الرغم من مقاومتها، فإن شخصيتها القوية والنابضة بالحياة لمعت في عدد من الصور. وقد قام بعضها على تجاربها الدينية فكان لها نكهة توراتية:

«حاولت الرجوع مؤخرًا إلى أحد أولئك المؤلفين الكبار الذين علمتني الإعجاب بهم فرأيتني كَمَنْ يتحدث عنه الكتاب المقدس: يحاول أن يزيد طوله ذراعًا» (ص 108).

«النفوس الساذجة تركع أمام الله كالعشب إذ تزجيه الريح دون خبث مضطرب ولا جمال» (ص 109).

«رب افتح لحظة في وجهي مصاريع السعادة العريضة» (ص 139).

طورت أليسا أيضًا الرمز التوراتي الذي شكل الوحي الأساسي للكتاب والمحفوظ في عنوانه: «يضيق الباب والطريق اللذان يقودان إلى الحياة وقليل من يهتدي إليهما» (*St. Matthew*, vii. 14).

وفي مرحلة حرجة من طفولتهما هي وابن خالها جيروم، أي مباشرة بعد هروب والدة أليسا من بيت زوجها، استمعا إلى قداس في هذا الموضوع خلف أثرًا عميقًا عليهما. وفي يومية أليسا نعثر على صدى لهذه التجربة:

---

(1) «الباب الضيق»، أندريه جيد، ترجمة: نزيه الحكيم. دار الهلال. وستعتمد هذه الترجمة في بقية النصوص المقتبسة من هذه الرواية.

«يا إلهي! تمنيت لو نُقبل كلانا عليك، تدفع أحدنا قوة الآخر ! لو نمشي كل طريق الحياة، حاجّين يقول أولهما للثاني: «استند إلى ذراعي، يا أخي إذا تعبت»، فيجيبه: «حسبي أن أراك إلى جانبي»... ولكن لا ! إن الطريق الذي توصينا به، يا إلهي، طريق ضيق، ضيق حتى ما يستطيع سلوكه قرينان» (ص 132-133).

تلخص الصورة، في بساطتها الحادة، مأساة أليسا بالإحكام نفسه الذي لخص به رمز الطرس تحول ميشيل.

ومع نهاية يومية أليسا ازداد عدد الصور المطبوعة بحالات الشدة والكرب التي تعاقبت على ذهنها. لقد تفجر حبها لجيروم، المكبوت منذ مدة طويلة، مع أمل رؤيته من جديد:

«في روحي اليوم خفة وفرح، كطائر ابتنى عشه في الفردوس.. ما أدري أي عصابة شفافة تمثل لي صورته مكبرة في كل مكان وتركز كل أشعة الحب على نقطة من قلبي لاهية» (ص 138).

غير أن اللقاء تركها فارغة ومتقطرة القلب «كل شيء قد انطفأ. يا حسرتي! لقد أفلت من بين ذراعي فعل الظل... وها هو ذا الفجر، رماديًا مندى بالدموع حزينًا كفكري» (ص 139).

أيام قليلة بعد ذلك، انتقلت إلى باريس ووجدت نفسها مريضة بشكل خطير. وما أن اقتربت النهاية حتى أغارت عليها الشكوك حول التضحية التي تجشمتها وجشمت إياها جيروم:

«تعال روّ قلبي بسعادة أنا إليها صادية... أم ترى عليّ الاقتناع بأني أملكها، وكالطير الجازع الذي ينادي قبيل

الفجر، ينادي النهار ولا ينبئ به، عليَّ ألا أنتظر احتضار الليل كي أغرد» (ص 142).

في المرحلة النهائية، قبل موتها بأيام قليلة، احتوتها فجأة وحدتها المطلقة وعبث تضحيتها:

«ثم احتواني غم شديد، رعشة في الروح والجسد، فكأنها جلاء مفاجئ حل عنها السحر» (ص 142).

لقد كانت كلماتي الأخيرة المريرة والساخرة توسلاً إلى أن يلحق بها الموت بسرعة «قبل أن افهم ثانية بأني وحيدة».

ولكن هناك أيضًا أليسا أخرى، إنها أليسا الرسائل والمحادثات والصفحات المبكرة في اليومية، فهي امرأة مثقفة ذات ذهن حيوي وحس فكاهي متحذلق. وإننا نعثر على لمسة من الحذلقة في استخدامها لألفاظ مثل بسَّط décompliquer ونال ثانية réobtenir [1] وللحيل الأدبية في جمل مثل هذه: «أتراني أطلب غير الحب فتنة أعذب وأقوى» [2]. وبعض صورها أيضًا يتميز بهذا الطابع المتحذلق.

«أريد لهذه اليوميات الا تكون المرآة التي تتزين أمامها روحي» (ص 126).

«كيف استطعنا خلال هذه الشهور الطويلة، أن نصمت؟ لا ريب أنا كنا نام الشتاء. ألا فلينقض إلى الأبد هذا الشتاء البشع الصامت» (ص 80).

«فمن يعش زمنًا في صحبة هؤلاء الصغار المساكين لا يلبث أن يخنقه جلال الكبار» (ص 110).

(1) Both on p. 211. On "reobtenir", which had already occurred in Paludes, cf. Gautier, loc. Cit., p. 35.

(2) «الباب الضيق»، وهي الترجمة العربية للجملة الفرنسية الآتية:

"Serait-ce que m'attire en secret un charme plus puissant encore, plus suave que celui de l'amour".

وفي موضع آخر اكتسى حس أليسا طابعًا كوميديًا أو تهكميًا:

«كنتما أنت وجوليت تيران فوقه في جرأة، كمسلمين يذهبان قدمًا إلى الجنة» (ص 83).

«هذه السعادة جد عملية، جد قريبة المنال، آتية على القياس حتى لكأنها تعصر الروح وتخنقها» (ص 127).

وهذه الصورة الأخيرة حدثت بشكل مماثل في اللا أخلاقي وهي تمثل صدى أبعد لـ«بالود».

لقد صنع أسلوب جيروم من أدوات أسلوب أليسا نفسها، ومع ذلك فقد ظل بالقياس إليه، باهتًا وعديم الحياة. وكان واضحًا منذ البداية أن ليس له طموحات أدبية:

«القصة التي أرويها هنا، كان في وسع غيري أن يضع حولها كتابًا، أما أنا فقد بذلت جلدي في عيشها وأبليت قواي. وإذن فأكتب ذكرياتي في بساطة فلا أحاول، في المواضع التي تبدو فيها نتفًا ناقصة، أن ألجأ إلى بدع يرقعها أو يجمع بعضها إلى بعض» (ص 13).

لا يتعلق الأمر هنا، كما كان الشأن في حالة أليسا، بحافز داخلي للكتابة الجيدة وبمقاومة متزمتة لهذا الإغراء. إن جيروم مثقف ولكنه بالتأكيد لم يولد لكي يكون صاحب أسلوب بارع. إن الطريقة التي يروي بها الأثر الذي تركه فيه قداس الطريق الضيق متميزة:

«وكنت أتصورها، هذه السعادة، نشيد كهان حادًا رقيقًا معًا، ولهبًا حادًا يحترق به قلب أليسا وقلبي فنتقدم معًا، في تلك الثياب البيض التي يحدثنا عنها سفر الرؤيا.. ولتضحك من هذه الأحلام الطفلة فلست أبالي، فإنما أنقلها دون تبديل، وما قد يبدو فيها من غموض ليس إلا في الألفاظ وإلا في

الصور التي يحول نقصها دون التعبير الكامل عن عاطفة كلها وضوح» (ص 26).

تتمثل النغمة العامة لصور جيروم في نزوعها إلى العاطفة الغامضة والمكبوتة. وتضطلع، السماء الزرقاء والسديم والأفق والورود ومقومات أخرى اشتهرت بها الاستعارة الشعرية، بدورها المألوف في تزويد العمليات الإنسانية بما يناظرها:

«فما رأيت لحنانها قبل اليوم مثل هذه الرعاية، ولا لعاطفتها مثل هذه القوة حتى ليضيع في ابتسامتها كل خوف وهم، وينحل في هذا الاتحاد الرائع كالضباب في زرقة السماء» (ص 53).

«في مساء صاف لا غيمة فيه حتى الأفق يملأ نفسي بأوضح ذكريات الماضي» (ص 112).

«ذات صباح، والهواء عذب يضحك وقلبنا ينفتح كالزهر» (ص 100).

وقد وصفت الظواهر الطبيعية بالنغمات العاطفية نفسها:

«وكان المساء يقبل، موجة رمادية تبلغ كل شيء فتغمره» (ص 146).

«كان الصيف ينقضي صافيًا رتيبًا، حتى ما يكاد يعلق بذاكرتي من أيامه المنزلقة شيء»[1] (ص 39).

في المثال الأخير يتضح تأثير الأصوات المحاكية إلى درجة أنه يمنح الجملة برمتها نبرة اصطناعية.

وهناك صور أخرى لا تخلو هي أيضًا من الحذلقة:

---

(1) إن النص الفرنسي يظهر هذه المحاكاة الصوتية بوضوح: "L'été fuyait si pur, si lisse que, de ses glissantes journées ...".

«ولكنني كنت لا أكاد أصغي إليها، بل أدع أقوالها تهوي إلى الأرض كطيور مسكينة جريحة» (ص 43).

مادامت هذه الصورة الأخيرة قد أوضحت أن تشبيهات جيروم ليست كلها مألوفة ولكن حيث هناك عنصر الأصالة، فإن التأثير لم يسقط تمامًا. ولنأخذ، على سبيل المثال، موضوع الباب الضيق:

«أتصوره في حلمي الذي انغمست فيه كمصفّحة أمر خلالها في جهد، وفي ألم حاد ولكن يمازجها إرهاص من الغبطة السماوية» (ص 25).

ومن المفيد الإشارة إلى أن صور جيروم تتحرك في الدائرة المحدودة لصور أليسا نفسها؛ وجيروم استخدم الصور التوراتية أيضًا:

«كانت أليسا أشبه بتلك اللؤلؤة الثمينة التي حدثني عنها الإنجيل، وكنت أنا الذي يبيع كل ما يملك ليشتريها» (ص 28).

لقد شغف جيروم مثل أليسا بمقارنة حالات سروره بضوء الشمس والطيور في السماء:

«كانت السماء كفرحتي دافئة زاهية، ناعمة الصفاء» (ص 98).

«ورأيت سعادتي تفتح أجنحتها، وتنفلت مني إلى السماء» (ص 101).

يشترك الأسلوبان في أشياء كثيرة، وهو أمر طبيعي بالنسبة إلى قريبين حميمين يمتلكان خلفية واحدة. ومع ذلك هناك فوارق دقيقة كثيرة تميزهما وتكشف عن الاختلاف بين الشخصيتين.

لقد شق على جيد الاحتفاظ بأسلوب الرواية في خانة تخالف خصوصيته الشخصية. لقد كتب رسالة بعد ظهور الكتاب بشهور قليلة، تحدث فيها، بشكل مضحك غير متسم بالاحترام، عن المجهود الذي كلفه:

«لقد كانت هذه «الأنا» تمثل بالنسبة إليَّ قمة الموضوعية. في «الباب الضيق» أدركت أن ذلك كان تجربة حقيقية تتطلب القوة، إنها بهلوانية الرجل – الأفعى الذي ينساب في زجاجة قنديل. لقد كان بابي الضيق فعلاً، ذلك الذي خرجت منه منهوكًا، غير مفكك كثيرًا على أية حال، مروضًا على نحو عجيب ولاصقًا بنفسي»[1].

لقد عالج جيد في «الباب الضيق» مشكل الاحتمالية على نحو أمتن وأكثر عزمًا مما فعل في «اللا أخلاقي»، فكانت النتيجة أكثر انسجامًا وإقناعًا، ولكن الأسلوب أقل جاذبية، فهو على الرغم من صدقه السيكولوجي يظل، على وجه العموم، دون التأثير في القارئ وغير مشبع للكاتب، تعوزه التضحية بالاحتمالية التي كان جيد راغبًا عن فعلها. ولم يبق هنا إلا طريقتان للتخلص من هذا المأزق؛ أن يختار راويًا وموضوعًا لا يعوقان أسلوبه أو يستغني تمامًا عن الرواية بضمير المتكلم المفرد. ومنذ الآن، ستأرجح تقنية السرد عند جيد بين هاتين الإمكانيتين:

إيزابيــــل:

لقد ظهرت «إيزابيل» (1910) [2] بعد «الباب الضيق» وقبل «كهوف الفاتيكان»، الأمر الذي حتم عليها الظهور بشكل هزيل، فهي في رأي الكاتب نفسه مجرد فصل إضافي وتسلية، أو في أحسن الأحوال تجريب تقني، فقد كتب في رسالة خاصة يصفها بأنها «فاصل نصف هزلي بين عملين جادين بما فيه الكفاية،

(1) Quoted by Lafille, op. cit., p. 49.

(2) Paris (1949 ed.).

وعلى هذا النحو سيبدو الكتاب فيما بعد»[1]. وكالعادة فإنه لم يرضَ عن نتاجه، فقد أحس بأن النهاية متسرعة وبسيطة. ولم يكن راضيًا عن الأسلوب:

«هناك تنويع كبير، فالنغمات متمازجة جدًا. عندما سأكتب «الكهوف» سأضع على نحو صريح بجوار نغمة مستوية نغمة مستوية أخرى»[2].

ومع ذلك فقد كانت «إيزابيل» تمثل مرحلة أساسية من تطور جيد. إنها لم تحمل بعد عمله الطويل والشاق في «الباب الضيق»، ولكنها سمحت له بتوسيع نطاقه والانطلاق في اتجاهات جديدة. وهذا واضح في استخدامه للصور. فعلى الرغم من أن «إيزابيل» تمثل نصف طول «الباب الضيق» فقط إلا أنها تساويها في عدد الصور. وهي أكثر تنوعًا وتعبيرًا وأحيانًا أكثر تعقيدًا من الرواية السابقة. إن «إيزابيل» حتى وإن كانت لاتزال «محكيًا» 'récit' بصيغة المتكلم المفرد، إلا أن جيد اختار هذه المرة راويًا ليس له أي نفور من الصور، فجيرار لاكاس مؤرخ شاب ذو خيال رومانسي ونزعات أدبية، يحب تصوير نفسه روائيًا مستقبليًا ومعالجة الحياة الواقعية باعتبارها مادة خام للرواية. إن الخلل الوحيد في الاحتمالية هو أن القصة رواها جيرار شفاهيًا لجيد والشاعر الفرنسي فرنسيس جيمس Francis Jammes بعد زيارته للقصر المهجور «الكارفورش»، وأن الراوي ينجز العمل الضخم بتلاوته للمحادثات الطويلة وحتى الرسائل من الذاكرة[3]. ولكن في حالة كتاب متواضع وصغير مثل «إيزابيل» فإن «تعليق الإنكار» 'Suspension of disbelief' يخول بسهولة مادامت النغمة العامة في القصة تنسجم مع شخصية المتكلم.

تقع صور «إيزابيل» في ثلاث مجموعات أكثر أو أقل تمايزًا. هناك أولاً تلك التي تبرز حول الموضوع الرئيسي في الكتاب والمتمثل في قصة «إيزابيل سانت أوريول» أو بالأحرى قصة العشق الرومانسي لجيرار بها. ثم هناك الصور التي

(1) Quoted by Lafille, op. cit., p. 52.

(2) *Journal*, p. 322 (20 October 1910).

(3) Cf. Lafille, op. cit., p. 57.

تصف جو القصر الغريب والناس الغرباء المقيمين به. وأخيرًا، هناك عدد من الصور تسهم في تقوية الجانب الكوميدي في القصة.

لقد أعلن جيد نفسه عن الغرض الأساسي الذي دفعه لكتابة «إيزابيل». وعند شرحه، في إحدى الرسائل، بأنه قصد في الأصل عنونة كتابه بـ«الوهم المؤثر» لاحظ ما يلي:

> «إن هذه الكلمات «الوهم المؤثر» كانت ستضيء القارئ وتصده جزئيًا عن البحث عن موضوع الكتاب في مكان آخر غير يأس جيرار نفسه عندما حلت الحياة الهادئة محل الوهم»[1].

تمثل إذن الموضوع الأساسي للكتاب في خيبة أمل الراوي عندما اكتشف بالتدريج قصة إيزابيل وأعاد بناءها إلى أن واجهها في آخر الرواية. إنه الصراع الدائم بين الخيال والحقيقة وهو ما أسماه أحد النقاد المعاصرين بـ«نزول decrescendo الوهم الرومانسي»[2]. مادام حب جيرار لإيزابيل عقليًا أكثر منه عاطفيًا، وفي جميع الأحوال لا يتعمق، فإن القصة ظلت على مستوى تهكمي، فجيرار نفسه قادر على السخرية من عشقه الخاص. ولقد اتضحت مختلف أوجه العملية بوساطة سلسلة من الصور الحية.

عندما وصل جيرار إلى «الكارفورش» كان ذهنه مفعمًا بالخيالات الرومانسية:

> «أجدني أدخل القصر لا طلبًا للعلم وإنما مغامرًا. وإذا بي أملؤه بالمغامرات» (ص 14)[3].

---

(1) Quoted by Lafille, op. cit., p. 57.

(2) Hytier, op. cit., p. 164.

(3) «إيزابيل» أندريه جيد، ترجمة: حمادة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، وهي الترجمة التي سنعتمدها في بقية النصوص المقتبسة من هذه الرواية.

وفي الليلة الأولى التي نامها في المكان أحس كأن مركبه أبحر صوب مصير مجهول:

«ثم أطبق صمت عميق. وبينما كنت أستغرق في النوم، رفعت الدار مرساتها لتجتاز رحلة الليل البحرية» (ص 22).

في الصباح التالي، حاول جيرار أن يستقر للعمل في المكتبة، لكن أفكاره كانت لاتزال مشغولة بمحيطه الجديد:

«وجدت مشقة كبرى في السيطرة على تفكيري. بل لم أحاول ذلك، فقد كان تفكيري يحوم حول «الكارفورش» وكأنه يحوم حول برج قصر محاولاً اكتشاف مدخله» (ص 31).

وتحت تأثير هذه الحالة النفسية سيقع في حب صورة ابنه مضيفيه إيزابيل سانت أوريول العجيبة. ولقد كان وصفه المثالي للصورة عبارة عن محاكاة ساخرة من الطريقة الرومانسية:

«وبدت عينها ناعسة حالمة في حزن، ورأيت ثغرها منفرجًا كأنها يطلق الزفرات، وجيدها دقيقًا أشبه بغصن الورد» (ص 54).

لقد تقوى التأثير باستخدام كلمة Col التي هي اللفظ المهجور لمعنى «عنق».

مرت الأيام دون أن يحدث شيء، فانقض على جيرار إحساس بالسأم والكآبة. وقد وصفت هذه الحال النفسية بصورة مفصلة جدًا:

«وبطء يللني ضيق مضن... فقبل لحظة، يضحك لك كل شيء وتضحك أنت لكل شيء، وفجأة إذا بغمامة سوداء داكنة تتصاعد من أعماق النفس وتقف حائلاً بين اللذة والحياة، وإذا بها تكون ستارًا أغبر يفصلنا عن بقية العالم وإذا بحرارة هذا العالم وحبه وأمله وانسجامه لا تصلنا، إلا في

صورة انعكاس مجرد، فنرى ولا نتأثر، وربما أودى بنا ما نبذله من جهد يائس لاختراق هذا الستار الفاصل، إلى ارتكاب أي جريمة، وقد يصل بنا الأمر إلى القتل أو الانتحار وربما إلى الجنون...» (ص 63-64).

ما دام أنه يسبر الماضي بعمق أكثر فإنه يشعر باكتشاف طريق مظلم. إن الصفة الرومانسية مظلم ténébreux حدثت بشكل متكرر في هذه الصور:

«فهو وحده يستطيع أن يجلو لي ما غمض من هذا الموضوع المظلم الذي أصبحت أنجذب نحوه بدافع الحب أكثر من دافع الفضول» (ص 67).

«معرفة الجانب الخفي في حياة إيزابيل دي سانت أوريول، والاطلاع على المسالك العطرة الشجية المظلمة» (ص 73).

وتدريجيًا، يكتشف جيرار الحقيقة الدنيئة العامة ويتبخر السحر. لقد شهد، من خلال طقطقة على الباب، مشهدًا مسرحيًا غير محتمل. لقد عادت إيزابيل في إحدى زياراتها الليلية لتطلب النقود، غير أن أمها وصفتها بالفتاة العاقة وألقت، في حركة مهيبة، بخاتمين أو ثلاثة على البساط، ولقد أوجز رد فعل إيزابيل في صورة شعرية:

«فما كان من إيزابيل إلا أن انقضت عليها [يشير إلى الخواتمِ] أشبه بكلب جائع ينقض على العظام» (ص 87).

إن التشبيه متداول، لكنه مع ذلك يرسل ضوءًا ساطعًا على تحول موقف الراوي، عندما التقى، في النهاية، بإيزابيل كانت خيبة أمله قد اكتملت ولم يكن قادرًا على السيطرة من جديد على أحاسيسه المبكرة:

«كنت أشعر بالأسف لأنني لم أتبين في صوتها الحزين تلك الحرارة اللطيفة التي تصدر عن القلب... ووجدتني فجأة لا أكترث بشخصيتها ولا بحياتها، ومكثت أمامها أشبه بغلام أمام لعبة حطمها ليكشف عن سرها» (ص 107-108).

إن رمز اللعبة المحطمة يحمل دلالة في قصة جيرار مماثلة لدلالة الطرس في قصة ميشيل ودلالة الباب الضيق في قصة أليسا، فهو يلخص المعنى الداخلي للرواية في صورة محكمة وملائمة.

على الرغم من أن «إيزابيل» تعتبر «محكيًا» 'récit' مثل الكتابين السابقين، إلا أن الراوي ليس معقدًا على نحو عميق مثلما كان ميشيل وجيروم. إن استغراقه في البحث عن إيزابيل لم يحل دون اهتمامه بالأشياء الأخرى أيضًا. يقوم أهل البيت بتسليته وخداعه وهو يعمل على تدوين حساباتهم بدقة وتجرد روائي مزعوم. لقد صدمه الناس القدامى الجذابون الذين يقطنون بالقصر مثل بقايا أنواع منقرضة:

> «وأتذكر أنني فيما مضى شعرت بالدهشة نفسها عندما رأيت لأول مرة في حديقة النباتات طائر النهام أو طائر الغواص. ولا أدري أيهما كان أغرب من الآخر، البارون أم البارونة، فقد كانا زوجين متماثلين أشبه بالسيد فلوش وزوجته. ولو قدر لهما أن يوضعا في أحد المتاحف، لوضعا متجاورين بلا تردد خلف واجهة زجاجية بالقرب من «الأنواع المنقرضة»» (ص 33).

لقد تكررت فكرة كون الناس المسنين في القصر غير أحياء حقيقة، بوساطة عدد من الصور، بعضها له خاصية غريبة:

> «وما أن ترفع المائدة حتى يتحصن في صمت أشبه بصمت المومياء» (ص 34).

> «الموت الذي أصبحت أشعر بخدره الغامض يجمد أهل الدار» (ص 74).

> «كان ثمة جدار من الأمطار يفصل بيني وبين بقية العالم، فإذا أنا فريسة كابوس مزعج.. بين مخلوقات غريبة لا تكاد

تكون من البشر، جمدت قلوبها وبهتت وجوهها، وكفت قلوبها عن الخفقان منذ أمد بعيد» (ص 44-45).

إن سكان الكارفورش يملكون لغة خاصة، فالسيد فلوش، المؤرخ الهاوي، مولع بالصور العتيقة والمتحذلقة، وقد وصف الراوي لغته بسخرية لطيفة عندما قال عنها بأنها «تزدهر مع الفجر» (ص 26). وها هنا بعض خصائص كلام الرجل العجوز:

«ما أشبه الأفكار بالأزهار، ما نقطفه منها في الصباح يحتفظ بنضارته أطول وقت ممكن» (ص 28).

«ربما وجدت بينها [مكتبة السيد فلوش] شيئًا ينفعك. وماذا كنت تريد؟ إنني ألتقط أقل الفتات. وفي بعض الأحيان أقول في نفسي إنني أضيع وقتي في جمع التافه من الأشياء» (ص 49).

إنه يصف صهره بأنه أصم مثل قرعة، مضيفًا «أما بالنسبة إليّ، فإنني فيما يتعلق بالأفكار التي تشغل العالم اليوم، فيبدو لي أنني لا أقل عنه صممًا» (ص 28).

تسهم مجموعة من الصور الوصفية في تتويج الصورة وتصوير جو كارفورش الخاص في الصفحات الافتتاحية من الكتاب، نجد في وصف الزيارة التي قام بها جيد وجيمس وجيرار إلى القصر، واحدة أو اثنين من الاستعارات البسيطة ولكنها لا تعدم الإيحاء:

«وحديقة [القصر] واسعة مهملة كان الصيف المتبهرج يصول في أرجائها ويجول» (ص 10).

«وعلى حين فجأة، دوى صوت محبوس، قريب منا وشديد بحيث إنه جعلنا ننتفض فزعين، وبعد ذلك، وعندما عاد السكون إلى الإطباق، سمعنا دقتين متباعدتين لم يلبث أن غاب صداهما» (ص 11).

كان القصر في البداية يتمثل لخيال جيرار الرومانسي مثل «مرفأ السلام»، وهي صورة جد متداولة وردت في تركيب مهجور يلائمها: «أيها الشراع الذي يهفو إلى العاصفة! ما أهدأ هذا المرفأ!» (ص 52) [1].

تتغير نغمة الصور كلما انفتحت عيناه تدريجيًا. وعندما زارت إيزابيل القصر ليلاً، دخلت أمها الغرفة بثياب مهيبة وعلى رأسها غطاء ضخم من الريش:

> «وكانت تحمل شمعدانًا ذا ست شعب.. وكانت كل شموعه مشتعلة فتغمرها بضوء خفاق، وتنشر على الأرض قطرات من النور» (ص 85).

وعند زيارة جيرار الثانية لكارفورش، بعد ذلك بشهور قليلة، مات الفلوش وأصاب الضيعة الانحلال وقطعت الأشجار بالحديقة:

> «كان كل غصن.. يبكي عصارته.. وهكذا تكشفت الحديقة وفتحت ذراعيها للنور الذي بدأ يغمرها ويصبغ ما فيها من موت وحياة بلونه الذهبي» (ص 100)، بينما يمكن المرء أن يسمع من بعيد «نغمة الفؤوس الحزينة التي تملأ الأرجاء بصداها الجنائزي».

على الرغم من تضميناتها الأكثر جدية، فإن تيارًا خفيًا من السخرية والفكاهة والكوميديا الخالصة يجري عبر القصة، ولقد قامت بتقوية العنصر الكوميدي مجموعة من الصور التي تواصل خط التطور الذي بدأ مع «بالود». ولا نعثر في «إيزابيل» على هذا النوع من الصور بكثرة، فمزيج عريض من الكوميديا لن يكون منسجمًا مع النغمة العامة للسرد. وهناك بعض اللمسات المضحكة في الصورة الفيزيقية والخلقية للقس ساتال:

(1) إن التركيب الفرنسي يوضح ما يعنيه أولمان: "O barques qui souhaitez la tempete que tranquille est ce port" (p. 71).

«ولكي يجيد تمثل دور المندهش، ألقى بسيجارته وفتح يديه كالقوسين حول وجهه» (ص 68).

«وكان القس قد ضم شفتيه فأصبح فمه مثل مؤخرة الدجاجة. وجعلت تخرج منه أصوات أشبه بالضُراط» (ص 80).

«قرأ الرسالة، ثم تشمم الورقة وشقها وهو يقطب حاجبيه في شدة وبطريقة يبدو منها أن عينيه تسخطان على فهم أنفه» (ص 70).

تلائم الصيغة الفخمة لـ Imperfect Subjunctive (تسخطان) Indignassent المشهد الصغير بشكل رائع. وصفحات قليلة فيما بعد، عندما أعلن القس مهادنًا، بأن على المرء أن يشيح عن المعاصي برهبة، أجاب جيرار:

«بعد أن تشممها كما تشممت أنت عطر هذه الرسالة» (ص 74).

إن القس نفسه يملك حسًا فكاهيًا، يقول متحدثًا عن مريده كاسيمير الأعرج الذي لم يتورع عن استغلاله لتأييده:

«هل كنت تؤيدني، وهو يعرج هكذا، لو تراءى لي أن أعلمه الرقص على الحبل؟» (ص 43).

إنه يحب مضايقة مدبرة المنزل المسنة، وهناك شجار مستمر بين الاثنين:

«كان لا يكاد يمضي يوم واحد دون أن ينشب بينهما صدام - كان القس يسميه مشاحنة. فقد كان يزعم أن صحة العانس في حاجة إلى مثل هذه المشاحنات، كان يجعلها تتسلق الشجرة مثلما يقاد كلب للقيام بجولة» (ص 108)[1].

(1) انظر أيضًا «إيزابيل» (78).

لقد سجلت «إيزابيل» مرحلة مهمة في تطور الصورة عند جيد. فالصور ليست فحسب أوسع نطاقًا وأكثر جرأة مما كانت عليه في «الباب الضيق»، ولكنها تملك اللمسة الخفيفة وطابع التلقائية المرحة التي تمنحها جاذبية خاصة. وعلى الرغم من أننا مازلنا بصدد راوٍ يقوم بدور الرواية، إلا أن جيرار ليس مستقلاً مثل سابقيه، فهو شاب يقظ ومنبسط ومهتم بالناس والأشياء من حوله، وقد أحدث هذا تنوعًا في المحتوى والأسلوب معًا. وفوق ذلك أصبحت السخرية المضمرة في الروايتين السالفتين، صريحة في «إيزابيل». كما أن هناك أيضًا عنصرًا كوميديًا قويًا على نمط «بالود». وبهذه الاعتبارات كلها تمثل «إيزابيل» مرحلة انتقالية بين المحكي 'récits' بالمعنى الحرفي للكلمة و«السوتي». فهي الرباط المنطقي بين «الباب الضيق» و«كهوف الفاتيكان».

كهوف الفاتيكان:

في «كهوف الفاتيكان»[1] (1914) سيتخلى جيد عن الشكل السردي الذي لاءم جيدًا تحفظه الطبيعي ورغبته عن توريط نفسه، ولكنه وجده على المستوى الأسلوبي ومستويات أخرى مملاً؛ فلأول مرة كتب عملاً روائيًا ضخمًا يرويه بنفسه بدل الراوي. وعلى الرغم من أنه ألح على أن له عذرًا، فقد كتب «سوتي» وليس رواية بمعنى الكلمة، ولم يتحمل المسؤولية الكاملة للروائي إلا في «مزيفو النقود».

لقد واصلت «كهوف الفاتيكان» وطورت بعض النزعات التي كانت حاضرة في «إيزابيل» على نطاق أصغر. إن السرد لا يمضي في خط أحادي بل هناك نسيج عريض ومعقد لعدد من القصص المتميزة، تتماسك بواسطة مصادفات عجيبة لا يمكن قبولها في رواية، وإن كانت مقبولة في «سوتي». وكما أعلن لافكاديو عندما بدا كل شيء يتجمع حول الوجه المضحك والمحزن لأميدي فلوريسوار «هذا العجوز ملتقى الطرق» (ص 214). هذه الوفرة في الشخصيات والمصائر استلزمت لوحة من الألوان أكثر غنى من عالم كارتفورتش المحدود أو أي شيء حاوله جيد من قبل.

(1) Paris (1922 ed).

إن السخرية والكوميديا الصريحتين، اللتين عاودتا الظهور في «إيزابيل» بعد توقف طويل، انتشرتا بشكل كبير في «الكهوف». فحتى أبريل 1910، حيث كان مازال يسعى جاهدًا للتخلص من جو «الباب الضيق»، كتب جيد في يومياته: «أحلم بالكهوف التي أتخيلها وقد كتبت بأسلوب جريء تمامًا ومختلف جدًا»[1]. «جريء» هو في الواقع الوصف الجيد لنغمة الرواية وللعديد من الصور – ما يقارب المائة – التي تضيف حدة إلى أسلوبها. إنها جريئة وقوية وزاخرة بالحيوية وفي معظمها مسلية وظريفة. ويصعب تعرف كاتب «الباب الضيق» في فقرة مثل هذه التي تقع في الصفحة الأولى من الكتاب وتعد نموذجًا واضحًا للبقية:

> «رفع باراغليول الطيب نظراته صوب كتفي صهره، كانت تتململ كما لو أن ضحكًا عميقًا لا يكبت حركهما؛ وبالتأكيد كان هناك ما يدعو إلى الشفقة في رؤية هذا الجسد العريض نصف الكسيح يشغل في هذه الباروديا رصيد ودائعه العضلية».

سيكون من الخطأ البحث عن موضوع مركزي في «الكهوف»، ولكن الرواية تتقدم تدريجيًا بشكل واضح نحو القمة التي وصلت إليها عندما التقى لافكاديو بآميدي فلوريسوار في مقصورة القطار الرابط بين روما ونابلس. إن الرجلين غريبان تمامًا، ومع ذلك وخضوعًا لنزوة مفاجئة يقتل لافكاديو آرميدي. وذلك بدفعه خارج القطار. وبصنيعه هذا يكون قد اقترف «فعلاً مجانيًا» وجريمة مجانية ولا مبالية وغير مبررة تمامًا، أي ليس هناك سبب مباشر، فلا وجود لعلاقة سببية، على الرغم من أنها في النهاية مبررة بشخصية المجرم. لقد سبق لجيد أن عالج مشكل الفعل المجاني في «بالود»، وبطول أكبر في «سوتي» أخرى: «بروميثيوس ذو الغل المهمل» (1899). ومنذ ظهور «الكهوف» لم تتوقف المناقشات حول المسألة، وجيد نفسه كان يحس بشكل متكرر بضرورة توضيح موقفه. والفقرة التالية من يومياته تضيء هذه النقطة:

---

(1) p. 29 (24 April 1910).

«أردت القول فقط بأن الفعل اللامبالي يمكن أن لا يكون دائمًا خيرًا ولكن أن يقال هذا، فلك الحرية أن لا تؤمن مع الروشفكولد بلا مبالاة الجميع، ربما لا أؤمن أنا أيضًا، ولكنني أزعم أن قوى الكائن وأرصاده الجوية الحميمية تظل أكثر تعقيدًا.. وأن ما تسميه القوى الشريرة ليست كلها أنانية» (1).

في الرواية العديد من الصور المفيدة التي ترسل الضوء على مختلف مظاهر الفعل المجاني. وتعود إحدى هذه الصور إلى أيام لافكاديو بالمدرسة، فقد اعتاد هو وصديقه بروتوس التمييز بين نوعين أساسيين من الصنف البشري: «الصنف البارع» الذي يحتفظ بمرونة الحركة وحريتها، و«صنف القشريات» الأسير في القشرة المشكّلة بعاداتها ومواقفها:

«البارع هو الرجل الذي لا يعرض، لسبب من الأسباب، على الجميع أو في جميع الأماكن الوجه نفسه، وهناك، حسب الترتيب، أصناف عديدة من البارعين، أقل أو أكثر أناقة أو حمدًا، تقابلها عائلة القشريات الكبيرة الفريدة، حيث يشكل ممثلوها من أعلى السلم الاجتماعي إلى أسفله» (ص 240).

إن التشابه بين الأنواع الإنسانية والحيوانية الذي ظهر من قبل في «إيزابيل» يزود الهجاء هنا برمز مفيد.

لقد تم تقديم نظرية الفعل المجاني بقوة في عربة العشاء بالقطار من لدن البروفسور دوفوكوبليز من جامعة بوردو المعروف ببروتوس رائد الجماعة التي تنشر التقارير المدعية أن البابا سُجن وعوّض ببابا مزيّف. إن بروتوس ممثل ذكي إلى درجة أنه ينجح في خداع لافكاديو الحذر. ولغته تلائم جيدًا هذا الموقف:

---

(1) p. 835 (1 May 1927). On the gratuitous act, see esp. O'Brien, op. cit. pp. 188 ff.: Hytier, op. cit. pp. 130 ff. Lafille, op. cit., pp. 128. L. Pierre – Quint, *André Gide*. Paris (1952), pp. 104 ff.

«يواجهون (إنهم أصدقاؤنا ومعارفنا) إخلاصنا الفظ بصورة لنا، لسنا مسؤولين عنها إلا جزئيًا والتي لا تشبهنا إلا قليلاً جدًا. ولكن من غير اللائق، أقول لكم، تجاوزها في هذه اللحظة: أهرب من وجهي، أفر من نفسي» (ص 238).

ويمضي البروفسور في إضاءة أطروحته ببعض التماثلات الملائمة:

«يكفي اغتراب ونسيان! نعم، سيدي، ثقب في الذاكرة ويتضح الصدق... توقف الاستمرارية، انقطاع بسيط في التيار.. ولكن يا له من امتياز بالنسبة إلى الولد غير الشرعي! فكر إذن: ذلك الذي يمثل وجوده ثمرة حماقة وعطفة في الخط المستقيم» (ص 239).

إن بروتوس يعرف كل شيء عن لافكاديو وجريمته، ويعرف أيضًا أن صديقه القديم ولد غير شرعي. وفي الوقت نفسه، فإن إحدى المصادفات، التي تشكل نسيج الرواية، هي التي جعلت جوليودي باراغليول الأخ غير الشقيق للافكاديو وصهر ضحيته، ينشغل بالجريمة المتقنة التي لا حافز لها. إنه يناقش مع لافكاديو تصميماته حول رواية في الموضوع، وقد تم تصوير الطريقة التي حفز بها الرجلان بعضهما البعض في صورة حية:

«هكذا يتبادلان القفز والتجاوز بالتناوب حتى إنه لا يمكن القول بأنهما يلعبان مع البعض لعبة القفز الواحد فوق الآخر» (ص 219).

إن جوليوس هو الذي صاغ الاستعارة اللامعة:

«إن دافع الجريمة وحافزها هو المقبض للإمساك بالمجرم» (ص 190).

ليس لافكاديو هو الشخصية الوحيدة التي بإمكانها أن تفعل بتلقائية وبشكل غير متوقع. إن أحد شركاء بروتوس، المومس كارولا استولت عليها فجأة الشفقة والحنان تجاه فلوريسوار الذي كانت قد أغوته. وفي تحول موقفها وسلوكها

اللاحق، ثمة لمسة من الرومانسية التي لا تناسب الجو الساحر للكتاب. وعلى الرغم من أن الكاتب يتحدث عنه بعرضية مقصودة، إلا أن التماثل الذي يستخدمه لإضاءة ذلك له أيضًا طابع رومانسي:

«لا أعرف إلا التفكير في كارولا فانيتيكا. إن الصرخة التي أطلقتها جعلتني أفترض أن القلب لديها لم يفسد بشكل عميق. هكذا تنكشف فجأة في قلب الدناءة نفسها مظاهر غريبة من الرقة العاطفية، مثلما تنمو وردة سماوية زرقاء وسط كومة من الحطب» (ص 151).

تحتوي «الكهوف» على رواق من الوجوه المسلية والمضحكة، وقد استخدمت الصور بشكل واسع لإحياء مظاهرها الفيزيقية والخلقية. وقد قُدمت لنا في بداية الرواية بعض المختصرات عن أسرة أرمان ديبوا بروما. أولاً هناك آنتيم أرمان ديبوا العالم المناهض للدين بشكل عدائي:

«كان آنتيم يحمل شعرًا واقفًا وكثًا، وفي زمن ما كان أشقر اللون والآن قد صار إلى لون متقلب أصفر مائل إلى الرمادي يشبه اللون الذي تتخذه الأشياء الفضية المذهبة القديمة؛ وكانت حواجبه تبرز مشعثة فوق نظرة أكثر كآبة وعمقًا من سماء الشتاء، وكانت عوارضه العالية والقصيرة، تحافظ على الطريقة المتوحشة لشاربه الخشن» (ص 17-18)

إن العلامة الفيزيقية البارزة لدى آنتيم هي حبة كبيرة بـ«الجهة الجنوبية الشرقية من الأذن اليسرى» لم تكن في البداية أكثر من نتوء صغير، وبمجرد ما أن لاحظتها زوجته حتى بدأت تكبر:

«... لقد اتخذت في شهور قليلة حجم بيضة الحجل ثم الحبيش فالدجاجة لتتوقف هنا، بينما توزع حولها الشعر الأكثر ندرة لتصبح معروضة بوضوح» (ص 18).

إن زوجته فيرونيك، وهي امرأة متدينة بعمق، تستهجن تجارب زوجها على الفئران وحيوانات أخرى:

«دفعت فيرونيك الباب بهدوء ثم انسلت سرًا، ونظراتها على الأرض، كما الراهب أمام النقوش الأثرية؛ لأنها تزدري أن ترى في أقصى الحجرة الظهر الفخم، الطافح من الكرسي الذي استند إليه أحد العكاكيز، وقد تقوس على إحدى هذه العمليات الخبيثة» (ص 18).

لقد أوجزت العلاقة بين الزوجين في صورة مختصرة: «كانا يعيشان هكذا متقاربين يتحمل أحدهما الآخر بإدارة الظهر» (ص 12). وهناك أيضًا عنصر ثالث في الأسرة: الصبي الإيطالي الذي يزود آنتيم بالحيوانات من أجل تجاربه:

«تقدم أربع خطوات وأرسل بصوته الندي "un permesso" الذي ملأ الحجرة بلون سماوي أزرق. لقد كان صوته يوحي بأنه ملاك، بينما لم يكن في حقيقة الأمر سوى مساعد جلاد» (ص 14).

لقد قدمت أختا فيرونيك مارغريت دي باراغليول وأرنيكا فلوريسوار في سلسلة من الصور الساخرة:[1]

«كانت أرنيكا في كل هذه الاجتماعات، وردة بلا بريق، كتومة إلى درجة الطمس، ولكنها مع ذلك لا ينبغي أن تظل خفية... إنها ترتاب فيها لو مال عليها كومت أن يقدم على شم عطرها» (ص 115-116).

إن الصورة الأخيرة ملائمة مادامت أرنيكا تحمل اسم الوردة. وأخيرًا، يقع الشابان في حبها: أميدي فلوريسوار وغاستون بلافاس. والاثنان صديقان حميمان

(1) أسقطنا نصًا أحال إليه الكاتب (ص 33) من الرواية لتقديرنا بأن الترجمة قد تضر بصورته.

يعرفان بلقب لي بلافافوار. وحتى تنافسهما في طلب يد أرنيكا لا يمكن أن يضعف الروابط القائمة بينهما:

«هذا الهوى الوليد... أبعد من أن يفصل بينهما ذلك، أنه لا يعمل إلا على تعزيز آصرتهما» (ص 119).

وقد وصف تأثير البلوغ على مزاج الشابين بصورة مسلية:

«... إن بشرة أميدي الحساسة جدًا قاومت والتهبت وبرعمت، كما لو أن الزغب قد جامل من أجل الخروج» (ص 118).

وقد برزت أيضًا الصور الكوميدية في وصف المواقف والحالات المتنافرة، فعندما أسقط الأستاذ المزيف دوفو كوبليز نظارته في القطار، قام بجميع أنواع الحركات الخرقاء المثيرة للشفقة لاسترجاعها:

«باضطراب يدعو إلى الإشفاق، مد يديه القلقتين بلا قصد على وجه الأرض؛ كان يسبح في المجرد، حتى ليجوز القول بأننا إزاء رقص مشوه لشخص أخمصي السير. أو بالعودة إلى زمن الطفولة، كأنه يلعب لعبة».

لقد قورنت محاولة فلوريسوار لرؤية وجهه المنعكس على نافذة المقصورة المشؤومة بنرجس:

«كان يسعى مثل نرجس على الماء وزجاج النافذة إلى أن يتبين في المنظر الطبيعي وجهه المنعكس» (ص 206).

إن النزعة المقاومة للأكليروس التي برزت في «إيزابيل» أصبحت جلية في «الكهوف» على الرغم من أن اللاأدريين والماسونيين لم يتم إعفاؤهم أيضًا.

وبواسطة الصور المنتقاة بحذر يدبر جيد لإنتاج تعارض فعال بين صلاة طفل وخطبة يسوعي متمكن:

«مثل ملاك صغير عادي، كانت تجثو جولي الصغيرة على سريرها... صمت كبير يغشى المكان يذكر بعالم ذلك المساء الذهبي الهادئ على ضفاف النيل، حيث كان يصعد دخان في اتجاه مستقيم نحو سماء صافية تمامًا، كما تصعد تلك الصلاة الطفلية» (ص 36).

«وبينما كانت بلاغة الأب المحترم تنتفخ وتجري عبر الأنف كما يجري التموج السميك للمد والجزر في كهف رنان، كانت آنتيم تفكر في الصوت الخافت لابنة أخيها» (ص 24).

وفي وصف هداية آنتيم التي أعقبت شفاءه المعجز، يختار الكاتب أسلوبًا شبه ملحمي:

«توقفي يا ريشتي الطائشة! حين كان يرتعش جناح روح تسعى للخلاص، ماذا يهم اضطراب أخرق لجسد مشلول يتماثل للشفاء» (ص 39).

لقد استخدمت الصور أيضًا بتلقائية في «الكهوف» باعتبارها وسائل للمحاكاة الساخرة أو التصوير الشخصي من خلال الكلام، فكل شخصية تملك لغتها الخاصة، والبعض مثل بروتوس يملك أساليب متعددة وفق الدور الذي يتفق أن يقوم به. وقليل من نماذج الخطاب المباشر تمنحنا فكرة عن تعدد الخانات التي يمكن أن يعتمدها الكاتب. هنا وقبل كل شيء محاكاة ساخرة للأسلوب الفخم – المؤثر بشكل غريب – لفلوريسوار عندما شرع في بحثه مثل بارسيفال[1] وحيد:

«حمى تمنيت أن أعديك بها، أعترف بذلك، حتى نحترق معًا يا أخي... لكن لا. إني أحس الآن، أن الممر المظلم الذي اتبعه، يختفي وحيدًا» (ص 190).

(1) On the Parsifal motif in *The Caves*, see O'Brien, op. cit., pp. 183 ff.

هناك تقليد ساخر للغة الدينية في حديث الكاردينال المزيف الذي يعد عضوًا في جماعة بروتوس:

«سيكافئك الله على مساعدتي في إفراغ هذه الكأس – وبحركة رمزية، أفرغ في جرعة واحدة كأسه نصف الممتلئة، بينما ارتسم على هذه الملامح الاشمئزاز الأكثر ألمًا» (ص 170).

إن التعابير اللاذعة والمبتذلة التي تستعملها كارولا عندما تتحدث إلى فلوريـــوار تشكل تعارضًا مضحكًا مع أسلوبه الخاص:

«لكن لا يا حلوتي، ينبغي ألا تضربي هكذا، كأنك في موكب دفن عظيم... صدقيني، يا عزيزتي المسكينة، سينزع ريشك» (ص 178).

إن بروتوس الذي يمثل اسمه بدون شك تورية على خاصيته المتقلبة، ينتحل عددًا مختلفًا من الشخصيات في الرواية. ومهما كان القناع الذي يظهر فيه، فإنه يحتاط بشكل جيد في أن يجعل لغته مطابقة لدوره، فقد سبق أن رأيناه يلعب دور أستاذ في القانون مثقف وقصير البصر. إنه يطمئن عندما يتنكر في هيئة قس فرنسي أو إيطالي على حدٍ سواء، حسب المقام:

«التأكيد الذي منحني إياه بأن إيمانك لم يكن من تلك الأنواع الشائعة التي ليست إلا أقنعة بسيطة للامبالاة». (ص 101).

«إن الإوزة التي تدور في القضيب كانت قد احمرت كشمس توشك على المغيب... لنغسل هذا القلب الصغير بالخمر». (ص 167-169).

يصعب أن يلائم الفلاحين استخدام مثل هذه الصور أو المحادثة بفرنسية فصيحة، ولكن هذا لا يهم كثيرًا مادامت الكوميديا ككل قد مثلت لفائدة

فلوريسوار الساذج الذي يعرف على أية حال بأن بروتوس في الحقيقة قس كاثوليكي.

في المناسبات النادرة التي يظهر فيها بروتوس بدون قناع، تظاهر مثل مجرم مثقف بحس فكاهي متطور وساخر. إن توريته حول روابط لافكاديو مع عائلة باراغليول لعلها تكون أجدر بجويس[1].

إن للافكاديو فطانة سريعة وخاطفة، قادرة على اتخاذ اتجاه استعاري، إنه يصطدم أحيانًا بصورة مضحكة:

«هربت من النزل حيث صرت شاحبًا مثل سَلَطَةٍ تحت القرميد». (ص 85).

إنه يسخر من الجميع، حتى من نفسه. وعندما مازحه جوليو حول ولعه بالمفارقات، أجاب: «هذا يتعلق بأنواع المعدة. إنه يحلو له أن يسمي المفارقات كل ما... بالنسبة إليَّ سأستسلم للموت جوعًا أمام هذا القدير من المنطق الذي أرى أنك تطعم به شخصياتك». (ص 94).

لقد خاطب نفسه عند رؤية امرأة جذابة: «لافكاديو، عندما لن تسمع بقلبك النغمات المنسجمة لمثل هذا التوافق، فإن قلبك سيتوقف عن النبض». (ص 234).

هناك شيء من مظاهر المراهقة في هذه الشظايا اللغوية على نحو ما هو قائم في مظاهر أخرى من شخصية لافكاديو. إن ذكاءه العقلي البسيط والفج هو أحد العوامل النفسية التي حفزت فيما يبدو جريمته المجانية. إنه يتوق إلى الشهرة وينتظر بنفاذ صبر الصحف التي تذيع الخبر. ولقد أوجز مزاجه في صورة معبرة: «مثل طفل يختبئ، فهو بالتأكيد يريد ألا تعثر عليه، ولكنه يريد على الأقل أن يتم البحث عنه، وفي انتظار ذلك فإنه يتألم» (ص 213). بالنسبة إليه لا تعدو المسألة أن تكون لعبة مثيرة.

---

(1) من المفيد أن نشير إلى أنه كان لجيد في السنوات الأخيرة اهتمام خاص بتوريات جويس والكلمات المركبة.

إن الفطانة الاستعارية في «الكهوف» غير مرتبطة بالصور البشرية؛ فهي تتصدر أيضًا تقديم الأشياء والظواهر المجردة. والصور الوصفية ليست عديدة، لكن هناك الكثير من اللمسات الحية والأصيلة:

«ترتفع القبعة فوق جبينه مثل حمام» (ص 139).

«هذا النوع من الأكرديون الذي يجمع حافلة بأخرى» (ص 231).

«كانت الشمس تلهو عبر الكرمة، تداعب بضوء لا نظير له الأطباق على مائدة بدون غطاء» (ص 168).

عندما لاحظ لافكاديو بعربة العشاء أن أرملة في ثياب الحداد تحمل جوارب قرمزية صدمه «أن تنفجر فجأة هذه النوتة الحامية في هذه السيمفونية الوقورة» (ص 235). إن بعض الصور في «الكهوف» تفاجئ القارئ بالتجاور غير المتوقع للتجارب المحسوسة والمجردة:

«الجريمة! كانت تبدو له هذه الكلمة بالأحرى غريبة وغير ملائمة تمامًا، وعوض لفظ المجرم فإنه كان يفضل لفظ المغامر، اللين مثل قبعته القدسية...» (ص 218).

«لم تكن الحياة تبدو أمامها إلا مثل طريق كئيب محاط بالسخرية والإهانة» (ص 115).

في هذه الصورة الأخيرة يمكن أن نسمع صدى باهتًا لرواية «بالود». وفي فقرة أخرى تأكد التوازي بين العمليات الفيزيقية والذهنية بشكل صريح:

«أنتيم العالم الملحد ذو العرقوب الكسيح الذي لم تثن إرادته العاصية منذ سنوات (لأنه ينبغي أن نلاحظ كم تساوي عنده الروح الجسد) لقد كان أنتيم ساجدًا» (ص 39).

هناك خاصية مفيدة في صور «الكهوف» تتمثل في تكرار استعارات المجال الحيواني، فقد تم باستمرار مقارنة الكائنات البشرية والأشياء وحتى العمليات

المجردة بالحيوانات. ومثل هذه الصور عادة ما تكون قادرة على أن تملك إيحاءات كوميدية أو قدحية تجعلها ملائمة بشكل خاص للمناخ الأسلوبي في «السوتي»[1]. بعض هذه الصور ليس جديدًا ولكن ذلك لا يقلل من تعبيريتها:

«مقتحمًا وعابرًا هؤلاء الرعاع مثل حية» (ص 39).

«مستندًا إلى ركن بالحافلة كان يبتسم مثل ماعز بطرف أسنانه، متمنيًا مغامرة سليمة» (ص 136).

وهناك صور أخرى أكثر غرابة. ذلك أن عيني فلوريسوار لم تقارنا بعيون السمك عامة، ولكن قورنتا على نحو خاص بعيوان الشابل «المسافر المضحك بعيون الشابل» (ص 128). ولافكاديو يحمل رباطًا رقيقًا مثل عظاية عمياء: «حيث ينفلت، رقيقًا مثل حية، رباط بوشاح برونزي» (ص 198). ويصور مشكل مرهق مثل حشرة مضجرة: «يطن السؤال حول جوليو مزعجًا» (ص 53). وأحيانًا تتطور الصورة إلى مشهد صغير. غرفة قمراء ذات ركود غير طبيعي لبركة يوشك أن يكون الباشق فيها مطلق السراح (ص 204). وعندما تحدث جوليو للافكاديو عن روايته الجديدة التي ستصدم الأكاديميين: «تنفس عميقًا وألقى بكتفه إلى الخلف رافعًا العظم مثل جناح كما لو أن ارتباكات جديدة تخنقه نصفيًا» (ص 212). يبدو أننا نشهد هنا مسخًا للقشري في شكل طائر.

تمثل «الكهوف» نقطة الأوج لأحد الأشكال الخاصة لصور جيد. في الإطار العريض والمرن لـ«السوتي» تمتد الصور إلى مجال أوسع من النطاق الضيق للمحكيات وهي، مع ذلك، تتجانس تقريبًا في نغمتها. لا مجال للصور الجادة في الجو الفكاهي «للكهوف»، فالقصة برمتها تظل عند المستوى الهزلي، والوظيفة الرئيسية للصورة هي المساهمة في الطابع الفكاهي للأسلوب، وهي تحقق هذا بفعالية ومن غير تطفل. وعلى الرغم من كثرة الصور في الرواية إلا أنها ليست

[1] Cf. G.O. Rees, "Animal Imagery in the Novels of Andre Malraux", *French Studies*, Vol. IX (1955), pp. 129-42, and my *Style in the French Novel*, pp. 229 f, 236 f, 249 ff.

بارزة، فهي تضيف الحماس للقصة دون أن تجذب الانتباه. وهذا ناتج جزئيًا عن درجة سرعة السرد وجزئيًا عن طبيعة الصور نفسها. إن حركة القصة سريعة، وهناك تنوع مربك للحبكات والمكائد والأقنعة، بحيث لا يجد القارئ الفرصة للتوقف وتقدير النقط الدقيقة في الأسلوب. وينبغي أن يضاف إلى هذا أن أغلب الصور محكمة وبسيطة وأن الاستعارات المفصلة التي حدثت في بعض روايات جيد المبكرة والمتأخرة، لم تكن لتلائم «الكهوف». ولعل بعض التماثلات – رمز القشري، المحادثة القفزية، الرباط الرقيق الشبيه بعظاية عمياء، الحافز الذي يمد المقبض الذي يتم به إمساك المجرم، وتماثلات أخرى كثيرة – متقنة ومسلية إلى درجة علوقها بالذهن؛ والبعض الآخر يمضي دون ملاحظة، ومع ذلك فهذا لا يعني أنها لم تستثمر. إنها تضطلع جميعها بدور في إنتاج النكهة المتفردة للأسلوب.

سيمفونية الرعاة:

مثلت، من وجهة نظر أسلوبية خالصة، السنوات التي أعقبت ظهور «كهوف الفاتيكان»، أعقم فترة في رحلة جيد الإبداعية كلها. ولقد ساعدته الحرب العالمية الأولى والأزمة الروحية والعائلية التي مر بها على العمل الإبداعي. في شتاء 1918 عندما شرع في كتاب جديد [1]، كانت النتيجة رواية قصيرة ستحظى بقراءة أوسع مما لعله لم يحظ بها أي عمل من أعماله الأخرى، ولكنها، بمعنى من المعاني، تعد بعد «الكهوف» نزولاً مفاجئًا. لقد رأينا العملية البطيئة والمجدة التي تحرر بها تدريجيًا من قيود «المحكي» "récit" واللذة الواضحة التي وجدها في حريته الجديدة. ومع هذا كله فقد عاد في «سيمفونية الرعاة» إلى الحكي بالشكل الذي مارسه قبل «إيزابيل». ومن جديد نحن إزاء قصة يقوم بحكيها راوٍ، وهو هذه المرة قس سويسري مستقل وغارق في مشاكله الخاصة – الوسيلة التي أتاحت لجيد أكبر فرص التهكم وإبراز مواهبه في المحاكاة، ولكنها تفتقر إلى غنى الرواية الحقيقية وحيويتها.

(1) See *Journal*, p. 646 (20 February 1918).

لقد كان جيد نفسه واعيًا تمامًا بأن «سيمفونية الرعاة» تنتمي بطرق شتى إلى مرحلة مبكرة من تطوره، ولقد بذل جهدًا لشرح الأسباب التي حملته لكتابتها. وحسب سيرته الذاتية فقد خطط كتابًا في الموضوع منذ 1893 [1]. وبعد فترة الحمل الطويلة بدأ السرد يتخذ شكله بسرعة كبيرة إلا أنه فقد أهميته عند الكاتب قبل الانتهاء منه. لقد اشتكى في يوميته من «الإتقان الحاذق والمنوع الذي يقتضيه الموضوع» [2] وشبه نفسه برجل يضرب الفرس في الوقت نفسه الذي يشد فيه اللجام [3]. لقد قال في فقرة ذات أهمية كبيرة بأنه ألف الكتاب لإحساسه بأنه دين عليه تجاه ماضيه الخاص، ومضى قائلاً:

> «لكي أكتب هذه الرواية وأجودها كان عليَّ أن أتنكر أو على الأقل أن أدخل في ثنايا مطموسة... وطوال الفترة التي قضيتها في كتابتها كنت أرغي وأزبد في وجه هذا العمل... وفي وجه هذه النغمات الجزئية وهذه الفروق الدقيقة» [4].

إذا كانت جذور الكتاب تعود إلى الماضي البعيد، فإنه يكشف عن عرض من أعراض حالة الوعي عند جيد في زمن كتابته. وطوال الفترة التي كان يؤلف فيها «بالود» قضى قرابة ثلاثة أشهر في قرية سويسرية صغيرة، وقد شكل هذا المنظر الطبيعي البسيط، «حيث بدت شجرات الأرز كأنها تضفي على الطبيعة نوعًا من الكآبة والصرامة الكلفانية» [5]، خلفية «السيمفونية». ولكن القضايا الروحية والخلقية التي برزت في الكتاب كانت هي نفسها التي شغلت الكاتب في السنوات المباشرة قبل تأليفه. وفي الحقيقة هناك مظاهر مشتركة عديدة بين الرواية واليومية التي دونها في فترة أزمته الدينية والتي نشرها تحت عنوان: «نومكيد وأنت»؟[6].

---

(1) *Si le grain ne meurt*, p. 291.

(2) *Journal*, p. 658 (12 October 1918).

(3) Ibid., p. 659 (16 October 1918).

(4) *Incidènces*, p. 55 (Billets à Angèle).

(5) *Si le grain ne meurt*, p. 326.

(6) See esp. Lafille, op. cit., pp. 154 ff. *Nun quid es tu ?* was published in 1926 and was eventually incorporated into the *Journal*, pp. 587-606.

كما هو الحال غالبًا عند جيد هناك تغير تام في الأسلوب بين «السيمفونية» و«الكهوف»، وخاصة على صعيد الصور. لم تستمر أي تجربة مهمة من تجاربه السابقة في كتابه الجديد. وهذا لا يعني، مع ذلك، أن هناك تراجعًا حقيقيًا في استخدام الصور. فعلى الرغم من أنه سبقت الإشارة إلى أن أسلوب «السيمفونية والكهوف» أكثر «خلوًا من الغنائية والصور» مما هو عليه أسلوب «الباب الضيق»[1]، إلا أن تفحصًا دقيقًا لا يقر هذا الانطباع، فليس هناك أقل من خمسين صورة في هذا المؤلف الصغير. وبعض هذه الصور يتم بتفصيل لا نجد له نظيرًا في أي رواية من روايات جيد. فإذا ما قورنت صور هذا الكتاب بصور «الباب الضيق» فإنها لا تضاهي في حيويتها وكثافتها، إنها مندغمة في القصة وتضطلع بدور حيوي في نموها.

إن هناك ثلاثة أسباب رئيسية تفسر لماذا تطلب هذا السرد البسيط غير المزخرف و«الراسيني» تقريبًا في اقتصاده، الصور بنسبة كبيرة أولاً، إن الراوي نفسه وهو المتشبع بالإنجيل ويعيش ألفة يومية مع الطبيعة، مولع بالاستعارات والتشبيهات. ثانيًا، عندما سعى إلى تعليم الفتاة العمياء جرترود ومدها بفكرة عن العالم المرئي، اضطر إلى عقد المقارنات وإلى البحث عن متناظرات ملائمة. ثالثًا، إن الفتاة نفسها كانت تسعى باستمرار إلى تصور ما لم تره قط حيث أنشأت أسلوبًا استعاريًا رفيعًا لرؤيتها الباطنية. وينبغي أن تضاف إلى هذه العوامل المعاني الرمزية التي شحنت بها القصة وتتمثل في التوازي بين العمى الفيزيقي لجرترود وعمى الراعي الروحي، وفي الصراع بين الأب والابن اللذين يمثلان تصورين مختلفين عن النصرانية، وفي موضوع «سيمفونية الرعاة» نفسه، وهناك حوافز أخرى. إن هذه العناصر الرمزية جميعها تساهم بنصيبها في التلوين الاستعاري للقصة.

إن أهم الصور في الرواية هي الصور المرتبطة بتحول جرترود الروحي. ولقد تم تصوير الحالة التي وجدها عليها الراعي، بعد موت عمتها، في سلسلة من الاستعارات البسيطة قامت ببناء الخلفية التي ينبغي على أساسها النظر إلى تطورها اللاحق. وهناك حافزان متميزان يجريان عبر هذه الصور المبكرة؛ وضعية الفتاة

(1) Starkie, op. cit., p. 38.

الدونية، وفكرة الاحتجاز بين جدران العمى. وقد جاء الحافز الأول مكسوًا بمجموعة من الصور القدحية القوية التي تشبهها بحيوان أو حتى بشيء جامد:

«ولم تكن صيحاتها أشبه بتعبير آدمي، بل كان المرء حريًا أن يخالها أصوات أنين يطلقها جرو» (ص 18)[1].

«وانقادت العمياء لنا، وكأنها كتلة لا إرادة لها» (ص 16).

«وتلك اللفافة من اللحم البشري متكورة مستندة إلى جنب، لا روح فيها، فلم أكن لأحس فيها حياة لولا ما تسرب منها إلى جنبي من حرارة غامضة» (ص 17).

لقد بلغ هذا الحافز أوجه عندما تساءلت زوجة الراعي في تعجب عند رؤيتها للفتاة:

«ما الذي تنوي أن تصنعه بهذا الشيء» وهو أمر أحدث تغيرًا عنيفًا في روحه:

«ارتعدت روحي عند سماع هذا اللفظ من فمها إشارة إلى الصبية، ووجدت عناء في مغالبة حركة استنكار كادت تبدر مني» (ص 21).

وهناك مجموعة أخرى من الصور تقدم جرترود سجينة «مسورة» في ليل عماها الحالك:

«إن الروح التي تسكن هذا الجسد المعتم تنتظر ولا شك، في قلق، أن يمسها في النهاية شعاع من نعمتك وفضلك وإحسانك يا رب!» (ص 17).

«كنت أحس أن الظلمة التي تفصلني عنها ثقل كثافتها» (ص 35).

---

(1) «سيمفونية الرعاة»، أندريه جيد، ترجمة: نظمي لوقا، دار الهلال. وسنعتمد هذه الترجمة في بقية النصوص المقتبسة من هذه الرواية.

هذه المماثلة نفسها ستتسع، فيما بعد في الرواية، من خلال صور نصف الحاجز الذي يمكن أن يوجد بين شخصين مخلصين لبعضهما البعض، مثل الراعي وزوجته:

«شعرت.. بمدى ما يمكن لكائنين يعيشان على وجه الإجمال حياة واحدة، ومتحابين، أن يظلا (أو يصبحا) وكل منهما لغز منعزل إزاء صاحبه. ومن شأن الأقوال، في هذه الحالة، سواء تلك الأقوال التي يوجهها أحدنا إلى الآخر، أو تلك التي يوجهها الآخر إلينا، أن تبدو للأسف وكأنها ضربات مجس تنبئنا بمقاومة ذلك الحاجز الذي يفصل بيننا، والذي لولا التيقظ لكان خليقًا أن تزداد كثافته بمرور الوقت» (ص 63-64).

لقد وصف تحول جرترود ببعض الصور المتقنة التي استمدت في جزء منها من التوراة وفي الجزء الآخر من مشهد في جبال الألب:

«ومما لا شك فيه أن ذهنها كان يعمل في الأوقات التي كنت أتركها فيها خالية إلى نفسها.. فكنت أقول لنفسي إنه على هذا النحو ينتصر دفء هواء الربيع شيئًا فشيئًا على زمهرير الشتاء. وكم من مرة أعجبت بالأسلوب الذي ينصهر به الجليد، فكأنما هو معطف يبلى من داخله، في حين يظل مظهره الخارجي كما هو بعينه. وكانت أميلي تنخدع بذلك في كل شتاء، وتقول لي: ها هو الجليد لم يتغير! فالمرء يخاله لم يزل سميكًا، ثم إذا به ينهار دفعة واحدة، ومن موضع إلى موضع تتبدى من تحته الحياة مرة أخرى» (ص 35).

لقد أصبح الراعي غنائيًا عندما اكتشف أول بسمة على وجه محميته:

«لقد سجلت هذا اليوم بوصفه يوم ميلاد جديد الفجر، فترتسم فيه القمم المغطاة بالثلوج بشيرًا بانقضاء حلكة

الليل.. وذكرني أيضًا ببركة «بيت ذاتا» في اللحظة التي يهبط فيها الملاك ويحرك المياه الراكدة» (ص 34).

في الفترة التي كتب فيها هذا، كان الراعي مغرمًا بالفتاة، وقد كشفت النغمة الشاعرية لأسلوبه الطبيعة الصادقة لمشاعره قبل أن يكون مستعدًا للاعتراف بها بمدة طويلة. إن مثل هذه الفروق الدقيقة كانت جزءًا من ذلك «العمل البالغ الدقة» الذي أثار جيد عندما كان يعمل في الكتاب. وما أن شرع الراعي في تعليم جرترود حتى أدرك أنه لا يمكنه شرح مجال التجربة المرئية إلا بألفاظ استعارية. ولقد تلقى بعض التوجيه من دكتور صديق تحدث له عن حالة لورا بريدجمان:

«ينبغي في البداية أن تربط بضع إحساسات لمسية وتذوقية (أو طعمية) في حزمة واحدة، ثم تلصق بهذه الحزمة صوتًا أو كلمة تكون بمثابة العنوان أو اللافتة، تكرر قولها لها حتى السأمة» (ص 27).

وسرعان ما أصبح للراعي وبقية أعضاء أسرته مهارة في لعبة التماثلات:

«كنا نستخدم دائمًا ما نستطيع لمسه أو شمه في شرح ما لا يمكنها احتواؤه، متخذين في ذلك طريقة قياس الأبعاد» (ص 70-71).

لقد طور الراعي، في هذه المحادثات، طريقة تراسلية في التعبير، فلقد حاول اكتشاف تماثلات بين أحاسيس متنوعة. وعلى الرغم من أن جيد استخدم بعض الصور التراسلية في أعماله المبكرة، فإنه على وجه العموم لم يبد أي تعاطف مع المذهب العام في التراسل الذي بلوره بودلير ورامبو وآخرون. في: «صحيفة مزيفو النقود» تكلم باحتقار عن «تركيب الفنون» 'la synthèse des arts' [1]. وفي «السيمفونية» من جهة أخرى كان هذا الشكل الاستعاري ضرورة لا مفر منها، ولقد أظهر مهارة فائقة في الإمساك به.

(1) لقد كان يدعو إلى تطهير الرواية من جميع العناصر التي لا تنتمي نوعيًا إليه، فتمازج الفنون لا يثمر شيئًا طيبًا في نظره. ولأجل هذا كره المسرح لأنه يقوم على تركيب فنون مختلفة.

كانت الصعوبة الرئيسية في تربية جرترود تتمثل في مشكل الألوان. إنها لم تكن تملك قدرة طبيعية للتميز بين الألوان فكان على الراعي أن يبني مقياسه الخاص في التراسل. فبعد أن أخذها إلى نيوشاتل للاستماع إلى السيمفونية الرعوية لبيتهوفن، حاول أن يشرح لها الألوان المختلفة بألفاظ سمعية:

«دعوتها أن تتخيل على الشاكلة نفسها ما يتبدى في الطبيعة من تنويعات حمراء وبرتقالية شبيهة برنين الأبواق والمزامير، وتنويعات صفراء وخضراء شبيهة برنين الفيولينات والفيولونسيلات والباصات. وتنويعات بنفسجية وزرقاء تمثلها هنا الفلوت والكلارينيت والأبواق» (ص 42).

لقد واجه، مع ذلك، صعوبة في توصيل معنى اللونين «أسود» و«أبيض». ومن جديد حاول تقديم نظير سمعي: «اللون الأبيض هو ذلك الحد الحاسم الواضح المشرق الذي تمتزج عنده كل هذه الألوان، كما أن اللون الأسود هو نهايته المعتمة»، ولكن عندما اعترضت بأن الآلات المختلفة تظل متميزة حتى في أقصى حدود القياس، فكر «مبلبلاً متحيرًا لا أدرى إلى أي المقارنات والتشبيهات ألجأ». وأخيرًا شرح التجربة بألفاظ مرئية خالصة:

«تخيل الأبيض وكأنه شيء تام النقاء، شيء ليس فيه أي لون، بل هو ضوء محض فحسب. وتخيلي الأسود، على العكس من ذلك، مثقلاً باللون إلى تمام العتمة أو الحلكة..» (ص 34).

وفي النهاية وجد التجربة ككل غير مرضية، فالعالم المرئي وعالم الأصوات مختلفان في بنيتهما، وستكون أية مقارنة بينهما مضللة.

أما بالنسبة إلى جرترود فإن هذه التماثلات تعد كشفًا ووسائل لغزو مجالات جديدة من التجربة. وقبل أن يبدأ الراعي في تربية جرترود كانت مختلف الحواس تشكل وحدة كاملة غير متبلورة في ذهنها:

«وقد روت لي فيما بعد أنها عندما سمعت تغريد العصافير تخيلت أن ذلك التغريد مجرد أثر من آثار النور، شأنه شأن تلك الحرارة التي كانت تحسها تداعب خديها ويديها. وأنها من – غير أن تطيل التفكير في ذلك – كانت ترى من الطبيعي أن يأخذ الهواء الساخن في التغريد والغناء، على نحو ما يأخذ الماء في الغليان إذا ما وضع على النار» (ص 36 وص 42).

ومع تقدم تربيتها ألهب خيالها واكتسبت قدرة فائقة على تخيل الأشياء بتفصيل. وقد تصورت زنابق الحقل المذكورة في الإنجيل على النحو الآتي:

«لكنها أجراس من لهب، أجراس كبيرة لازوردية حافلة بعبير المحبة، تؤرجحها رياح المساء. فلماذا تقول لي إذن إنها غير موجودة أمامنا؟ إنني أحسها وأشمها! وأرى المرج حافلاً بها» (ص 71).

أحست كأن صليل الأجراس على أعناق الأبقار في الجبال يرسم لها أبعاد المنظر. وحتى تبين قدرتها على تخيل المشهد المواجه لها بوضوح، قامت بوصفه على نحو مفصل مشبهة إياه بكتاب مفتوح:

«وتحت أقدامنا، ككتاب مفتوح، فوق منحدر الجبل، يمتد المرج الأخضر المتباين الألوان، الذي يضرب في الظل إلى الزرقة، ويغدو ذهبيًا في وقت الشمس، وكلمات هذا الكتاب المتميزة نثار الأزهار المختلفة... وتأتي الأبقار لتتهجى هذه الكلمات بأجراسها، وتأتي الملائكة أيضًا لتطالعها، مادامت عيون البشر مغلقة كما تقول. وأسفل الكتاب أرى نهرًا عظيمًا من اللبن الذي يتصاعد منه الدخان والضباب فيغطي هاوية سحيقة من الأسرار. وهو نهر شاسع ليس له شاطئ آخر سوى جبال الألب الجميلة المتألقة الباهرة التي تبدو أمامنا عن بُعد...» (ص 72).

تعد فكرة المشابهة بين العالم والكتاب واحدة من أقدم الكليشيهات في الأدب الأوروبي[1]. لقد تحدث ديكارت وقبله مونتان عن «كتاب العالم الكبير»[2] وتحدث فولتير عن «هذا الكتاب الكبير الذي وضعه الله تحت أعيننا»[3]، بينما كتب روسو «لا يعوزك غير أن تتلقن كيف تقرأ في كتاب الطبيعة حتى تصبح أكثر الناس حكمة»[4] غير أن الموقف هنا يقوم بإحياء الكليشيه، إنه ينطبق على منظر ريفي متميز على نحو ما صورته مخيلة امرأة عمياء.

لقد كان الاستماع إلى السيمفونية الرعوية تجربة عميقة بالنسبة إلى جرترود، فقد غمرتها بإحساس بالغ من الجمال وتناغم العالم. لقد ظلت بعد الحفل «مغمورة بالنشوة» لمدة طويلة. ثم تساءلت عما إذا كان العالم المرئي جميلاً حقًا كما يبدو من خلال موسيقى بيتهوفن. وبعد ذلك بقليل تساءلت عن هيئتها الخاصة: «هل أنا لست نشازًا جسيًا جدًا في السيمفونية» (ص 46). إن الراعي منزعج إلى حدٍ ما من ردود أفعالها:

> «دار بخلدي أن هذه التناغمات التي لا توصف لا تصور العالم كما هو، بل العالم كما كان من الممكن أن يكون، أي كما كان من الممكن أن يوجد لولا الشر، ولولا الخطيئة. ولم أكن قد تجاسرت البتة من قبل على التحدث إلى جرترود عن الشر وعن الخطيئة وعن الموت» (ص 44).

على هذا النحو تم استثمار السيمفونية الرعوية بدلالة رمزية حيث أضاف إليها المعنى المزدوج لصفة (رعوية) أبعادًا ومعاني أخرى[5].

---

(1) See E.R. Curtis, *European Literature and the Latin Middle Ages*, English translation, London (1963), pp. 319-26.

(2) *Discours de la méthode*, part I.

(3) *Zadig*, ch. III.

(4) *La Nouvelle Héloïse*, part VI, letter III.

(5) Cf. G.D. Painter, *André Gide, Critical and Biographical Study*, London (1951), p. 125.

لقد ارتبطت رمزية السيمفونية الرعوية بموضوع آخر جوهري في الرواية يتمثل في التوازي بين العمى العضوي والروحي وعلاقة العمى بالخطيئة. ولقد تم تقديم المشكل في فقرة مهمة عبر سلسلة من الصور المبنية على تفاعل النور والظلمة:

«وانتصبت في مواجهتي مضيئة مشرقة كلمة السيد المسيح: إن كنتم عميانًا فلن تكون لكم خطيئة. فالخطيئة هي ما يعتم الروح وما يضاد الفرح. وسعادة جرترود الكاملة التي تشع من كيانها كله نابعة من أنها لم تعرف الخطيئة قط. فليس فيها شيء سوى الصفاء والمحبة» (ص 85-86).

ومضى الراعي يقتبس من الكتاب المقدس مزيدًا من النصوص لتأييد حجته. وهناك صدى لهذه الفقرة في نهاية الكتاب عندما فسرت جرترود سبب انتحارها. لقد انفتحت عيناها، بعد العملية، على جمال الطبيعة ولكن أيضًا على بؤس الإنسان وعلى إثمها الخاص: «تذكر قول السيد المسيح: لو كنتم عميانًا لكنتم بلا خطيئة أما الآن فإني أبصر» (ص 122).

بعد ذلك بسنوات عديدة، التقى جيد بموسيقي أعمى واندهش لقدرته على تخيل كون متناغم سعيد، وتأسف لكونه لم يطور هذه النقطة أبعد مما صنع في «سيمفونية الرعاة»[1].

وعلى الرغم من أن الراوي استغرقته قصة تطور جرترود وعلاقاته الخاصة بها، فإنه كان قادرًا على استخدام تشبيه أو استعارة عرضية عندما يكون بصدد الحديث عن الموضوعات الأخرى. يعطي على سبيل المثال وصفًا جرافيكيًا لعمة جرترود وهي على فراش الموت:

«وجه العجوز النائم، التي بدا فمها الأدرد المكشكش كأنه كيس نقود زم خيوطه صاحبه البخيل بحيث لا يند عنه شيء» (ص 16).

---

(1) *Journal*, p. 999, 29 July 1930.

هناك أيضًا بعض التماثلات المفيدة بين ظواهر محسوسة وأخرى مجردة.

«إن كثرة الوصايا والمواعظ والتوبيخات، تفقدها كل ما لها من تأثير، فتصبح مثل الحصى الملقي على الشطئان...» (ص 93).

«والأرواح التي من قبيل روحه تعتقد أنها ضائعة ضالة عندما لا تجد عن كثب منها الأوصياء والأسرار وحراس المخبولين» (ص 84).

تعد «سيمفونية الرعاة» كتابًا ساخرًا، وتضطلع بعض الصور بتأكيد هذه السخرية المضمرة. وأحيانًا ينحو الراوي إلى تبني نغمة بلاغية أو مداهنة. إن جملاً مثل: «الروح التي تسكن هذا الجسد المعتم تنتظر في قلق» تبدو كأنها محاكاة ساخرة لأسلوب كاهن. وقد اشتق شكل مختلف من السخرية من خداع الراعي لنفسه. فقد أفصح، على نحو ما تم ذكره سابقًا، بدون وعي عن مشاعره الحقيقية نحو جرترود، وذلك بواسطة الغنائية القوية لبعض صوره ومقارنته ليقظة عقلها بأول شعاع الفجر على قمة جبل مكسو بالثلج وتجارب أخرى. وقد لوحظ التأثير الساخر أكثر عندما تحدث الراعي عن علاقاته بزوجته. وفي الحقيقة هناك فقرات تجعل المرء في حيرة مما إذا كانت السخرية لم تمضِ بعيدًا في تحويل التصوير الشخصي إلى كاريكاتير. عندما أتى بجرترود إلى بيته ولاحظ نقمة زوجته، انصرف يقول بحكمة غير عابئ بذلك:

«قلت لهم بأقصى ما أسعفني من لهجات الوقار المهيب: لقد جئتكم بالشاة الضالة (إشارة إلى المثل المشهور في كلام السيد المسيح)» (ص 21).

لقد كانت تعليقاته على شخصية زوجته مبطنة باللغة الزائفة نفسها:

«إن زوجتي بستان من الفضائل.. بيد أن إحسانها الطبيعي ورحمتها لا يرحبان بالمفاجئات!» (ص 17).

«تملص من ذلك بلا انقطاع، وتتوارى وتنغلق على نفسها، كتلك الفصائل من الأزهار التي لا تتفتح في ضوء أي شمس» (ص 92).

«وكما أن النفس السعيدة تشع، بما تشعه من المحبة والسعادة فيما حولها، كذلك كل ما يحيط بإميلي يتحول إلى ظلمة وكآبة. فكأنما تبث روحها شعاعات سوداء» (ص 92).

عندما نقرأ هذه الفقرات نتذكر الملاحظات القاسية لإدوار في «مزيفو النقود»، في سياق مماثل.

إن ما يبرر موقف الراعي بدون شك هو حبه لجرترود وعماه الخلقي وإلى حدٍ ما أيضًا شخصية زوجته، ومع ذلك فإن الصورة الشخصية اللغوية ليست مقنعة بشكل تام.

وبغض النظر عن هذه الهفوات العارضة، فإن أسلوب «السيمفونية» يعدُّ فوزًا تقنيًا هائلاً. لقد نجح جيد هنا في حل المشكلات الأسلوبية التي أقلقته في محكيه «récits» المبكر. ولقد تم من خلال ذلك صيانة الاحتمالية الداخلية، باستثناء حالات قليلة حيث تم تشويهها بالسخرية. إنها ليست لغة جيد بل هي لغة الراعي، وفي الوقت نفسه لا يبدو أن رواية الراوي تعوق أسلوب الكاتب، كما كان الأمر في «الباب الضيق».

بالنسبة إلى دارس الصور، فإن للكتاب أهمية خاصة بسبب اندغامها الاستثنائي القوي في السرد. ومع ذلك، فعلى الرغم من تألقها التقني، فإن رتابة المحكي اقتضت أن تظهر الرواية مخيبة بعد الحيوية الغنية والمتهوِّرة «للكهوف». ولقد أحدث أسلوب الراوي المنافق والمبطن بسخرية الكاتب، توترًا في القراء[1]. وما ميز جيد هو أنه في السنة التي ظهرت فيها «السيمفونية» بالذات، شرع في تأليف كتاب أبعد طموحًا كان يتوجب عليه التحرر من كل هذه القيود والعودة بمزاج أكثر جدية، إلى تقنية السرد في «الكهوف».

---

(1) Cf. Brée, op. cit., pp. 248 f., and Guérard, op. cit., pp. 142 f.

مزيفو النقود:

تحمل صفحة الإهداء لرواية «مزيفو النقود» (1926)[1]، هذه الكلمات: «إلى روجيه مارتان دوغار أهدي روايتي الأولى دلالة على صداقتي العميقة». أخيرًا وبعد خمسة وثلاثين عامًا من تجريب أشكال مختلفة من الرواية، يكتب جيد رواية بالمعنى التقني الدقيق الذي يستخدم به هذا اللفظ. وقد تميز هذا العمل السردي ببنيته المعقدة ويكون الكاتب هو الراوي. من هنا تأتي الأهمية البارزة لـ«مزيفو النقود» فيما يتعلق بدراسة لغة جيد، إذ يمكن المرء، على الأقل، التأكد من أن الخصائص التي تم الكشف عنها تشكل جزءًا من الأسلوب الخاص للكاتب.

لم يكن من السهل التخلي عن عادات راسخة؛ ولذلك لايزال نصيب وافر من السرد غير المباشر في «مزيفو النقود»، ولا تضطلع الرسائل والحوارات بالدور المهم لوحدها، بل هناك أيضًا وسيلة سبق أن استخدمها جيد من قبل وتتمثل في الرواية داخل الرواية أو كما كان يروق له تسميتها بلفظ استعير من فن شعارات النسب والنبالة «البناء المرآتي». إن إحدى الشخصيات التي تحمل اسم إدوار تعمل في رواية سيكون اسمها «مزيفو النقود». ولوضع الأشياء على نحو أكثر تعقيدًا، فإن كتاب إدوار هو الآخر حول كاتب مرتبط بعمل روائي. وفي واقع الأمر لم يعط الكاتب القارئ سوى مقتطف من كتاب إدوار وظل الشك قائمًا حول ما إذا كان سيفرغ من إنجازه. غير أن إدوار دون يومية يبين فيها تطوره وأمورًا أخرى إضافية. لقد احتلت يوميته أزيد من ربع الرواية، ومعظم المادة التي كان من الممكن أن تدرج مباشرة في السرد تم استيعابها هنا. لقد تحدث ناقد معاصر بازدراء عن «القراء المولعين بالتقنية إلى حد الانتشاء، وأولئك الذين يتمتعون برواية حول روائي يكتب رواية حول روائي يحاول أن يكتب رواية». واقترح أن مثل هذه المقالات تنتمي في واقع الأمر إلى مجال الأبحاث النقدية[2]. ومهما يكن الأمر فإن لها صلة وثيقة بدراسة لغة جيد.

---

(1) Paris (1929 ed.).

(2) H Peyre. *The Contemporary French Novel*. New York (1955), p. 95. Cf. on the whole problem Hytier, op. cit., pp. 287-96.

كان لجيد أفكار محددة حول الأسلوب الذي قصد به كتابة عمله. ففي وقت مبكر 1921 سجل في يومياته: «ما كتب هذا الأسبوع من كتابي، وهو ما يقارب ثلاثين صفحة، كان فيضًا للقلم (وعلى هذا النحو ينبغي أن يكتب الكتاب)» [1]. وفي وقت متأخر أي مع قرب الانتهاء من روايته، نجد تعبيرًا أكثر صراحة في «صحيفة مزيفو النقود» اليومية الخاصة التي قام بتدوينها عندما كان يعمل في روايته:

> «إن أسلوب «مزيفو النقود» ينبغي ألا يقدم أي فائدة سطحية وأي نتوء. كل شيء ينبغي أن يقال بالطريقة الأكثر استواءً، تلك التي ستقول لبعض المشعوذين: ماذا تستحسنون هنا في الداخل» [2].

يوحي المعنى الظاهري لهذه التصريحات بقلة الصور في الرواية، غير أن ممارسة جيد الإبداعية تخالف مرة أخرى نظريته، فهناك أكثر من مائة وخمسين صورة في «مزيفو النقود» أي بمعدل صورة في كل ثلاث صفحات. تتوزع هذه الصور بالتساوي بين العناصر الثلاثة المكونة للرواية: السرد ويومية إدوار وكلام الشخصيات المتنوعة ورسائلها. ومادام كل عنصر من هذه العناصر له أسلوبه المتميز، فإنه يستحسن تقديرها منفصلة.

الصور في السرد:

في الفقرات السردية يمكن المرء أن يتوقع أن تكون الصور أقل بروزًا كما أنه لا يوجد أي تأثير غير مباشر للتصوير الشخصي والباروديا. كما أن الكاتب أقر بأنه يسعى إلى أن يحافظ ما أمكن على أسلوب صريح وعارٍ من الزخرفة، وفوق ذلك، هناك من بين خمسين صورة غريبة مطمورة في السرد، عدد من الائتلافات الأصلية والمعقدة. ولقد سبق اقتراح أنه حتى هنا ينبغي التميز بين طريقتين

(1) P. 703 (1 December 1921): cf. *Journal des faux-Monnayeurs*. P. 51 (7 December 1921).

(2) P. 93 (27 March 1924).

مختلفتين: الطريقة البسيطة المتمثلة في اللغة المباشرة للسرد بالمعنى الدقيق للكلمة وأسلوب تعليقات الكاتب وتأملاته الأقل تلقائية[1]. هذا صحيح تمامًا وله بعض التأثير على الصور، إلا أنها استخدمت في السياقين معًا، وقد تداخل الاثنان حتى تعذر عمليًا الفصل بينهما.

يوجد أهم تجمع للصور في الفصل الأخير من الجزء الثاني للكتاب. هنا وقد وصلنا إلى مرحلة استقرار القصة يتوقف الكاتب في لحظة إفضاء للقارئ كي يعطي فحصًا نقديًا عامًا وساخرًا للشخصيات التي قدمها حتى الآن. ولقد تم اختزال هذه الوضعية التي تعتبر نموذجًا لموقف جيد من صنعته، في صورة مفصلة:

> «المسافر، عندما يبلغ أعلى التلة، يجلس، ويتطلع قبل أن يعاود طريقه الذي ها قد أصبح منحدرًا. إنه يبحث ليميز أين يقوده أخيرًا هذا الدرب الملتوي الذي سار فيه، والذي يبدو له أنه يضيع في الظل، وفي الليل لأن الماء هبط. وهكذا فالكاتب الغافل يتوقف لحظة ويستعيد نفسه، ويتساءل بقلق أين تسير به قصته»[2] (ص 292).

وبتقدم الحبكة وتنوع الشخصيات توالت كثير من الاستعارات. لقد وصفت القصة في نقطتها المتوسطة، تتمهل في مجراها كأنها تستجمع قوتها لأجل حركة أكثر سرعة. وفيما يتعلق بالشخصيات فقد جلب الكثير منها الاستياء للكاتب، بعضها «مقدود في قماش بدون سمك». وفانسان أصبح تحت تأثير ليدي غريفيث شديد الرقة.

---

(1) See Hytier, op. cit., pp. 305 f.

(2) «مزيفو النقود»، أندريه جيد، ترجمة: بهيج شعبان، عويدات، وسنعتمد هذه الترجمة في بقية النصوص المقتبسة من هذه الرواية.

ولإدوار عادة مثيرة في تضليل نفسه حول دوافعه الخاصة: «إذا كان الكذب على الآخرين أمرًا عاديًا فماذا بالنسبة إلى مَن يكذب على نفسه؟ هل بإمكان الشلال الذي يغرق طفلاً الادعاء بأنه يجلب له ماء للشرب؟».

إن الطابع الساخر والكوميدي الذي كان الفكرة الأساسية للصور في «الكهوف» يعاود الظهور في «مزيفو النقود» عبر عدد من الصور، سواء في رسم الشخوص البشرية أو في وصف الأشياء الجامدة. أحيانًا تكون الصورة محكمة إلى حد بعيد. إن امتحانًا يشبه بإكسير تتركز فيه كل مرارة المواد (ص 397). وتشبه حقيبة بداخلها محفظة، بمحار اللؤلؤ «استولى برنار على اللؤلؤة وأعاد إغلاق المحارة على الأثر» (ص 108). وفي موضع آخر رسم التهاثل بعمق أكثر:

> «ولعجزه عن قول ما هو خير من ذلك فقد شحذ كلمة «صديقتي» كالسهم؛ ولكنه لم يبلغ هدفه، وقد تركه باسفان يسقط» (ص 394).
>
> «فإن الكنبة... كانت تعرج قليلاً. أي أنها تميل كثيرًا إلى أن تطوي إحدى رجليها، كما يفعل العصور تحت جناحيه. وما هو طبيعي للعصفور هو، للكنبة، غير مناسب ومؤذٍ. لذلك كانت الكنبة تخفي هذه العاهة جهد استطاعتها تحت مخمل كثيف» (ص 170-171).

لقد تمت السخرية من الولع بالصور التافهة بواسطة صورة مضحكة: «وسال صوت جوستنيان بأغطية وافرة من الضجر. واختفى ابتذال تفكيره تحت موجة الصور» (ص 390).

لا تعد «مزيفو النقود» «سوتي». والصور في السرد ليست فكاهية أو ساخرة بشكل ثابت. وبعض الاستعارات التي تصور الحالات النفسية والمشاعر ليست جدية فقط، ولكنها مفعمة بما يثير الشفقة 'pathos'. وليس التهاثل الضمني في كل الأحوال جديدًا تمامًا، فالحديث عن عاصفة في الدماغ يعد تقريبًا كليشيهًا، غير أن جيد أحياه عبر سلسلة من الصور طبعت يومًا مشؤومًا في حياة أوليفيي.

والصورة الأخرى شديدة الإيجاز بحيث تكاد تند عن الملاحظة: «لقد تجهمت سماؤه كلها من جديد» (ص 365). بعد ذلك ستتطور إلى صورة كاملة:

> «وكان هذا، في سمائه الداخلية، كبرق لامع مؤلم يخترق السحب التي تكاثفت منذ الصباح بشكل مخيف في قلبه» (ص 400).

ثم سرعان ما أدركت هذه السلسلة نتيجتها المحتومة: «وكسحابة كبيرة من زوبعة تنفجر مطرًا بدا له أن قلبه ذاب فجأة وسال دموعًا» (ص 405).

الاستعارة المبتذلة الأخرى التي لم يكفّ جيد عن استعمالها في تحليل الأحوال النفسية تمثلت في الفيضانات والأمواج العارمة التي تصور حالات الغضب أو اليأس:

> «وهذا الغم.. ارتفع في نفسه كموجة دكناء غرقت فيها كل أفكاره» (ص 105-106).

> «ليرتاب بموجة العواطف السيئة التي أثارتها فيه الرسالة، نوع من تلاطم الأمواج يختلط فيه شيء من الحزن الغاضب، واليأس، والغيظ» (ص 228).

وكثير من هذه الصور له مسحة عاطفية قوية. في الجملة الآتية لا يتضح تمامًا ما إذا كان الكاتب هو الذي يتكلم، أو أنه يعيد إخراج المونولوج الداخلي في أسلوب حر غير مباشر: «وفجأة، شبح الثأر هذا الذي خرج من الماضي، هذه الجثة التي قذفتها الأمواج...» (ص 28). ولكن لا يوجد مثل هذا الشك حول وصف مأزق مدرس الموسيقى العجوز وسط تلامذته العنيدين: «إنه لا يشبه أيلاً محاصرًا بسرب من الكلاب المتوحشة» (ص 474).

بعض الصور تستمد جزءًا من قدرتها التعبيرية من تأثيرات المعجم والتركيب، فالتشخيص هنا: «كانت أفكاره تقفز بلذة في دماغه»[1] (ص 78).

---

(1) ويتضح القلب في التعبير الأصلي: "dans son cerveau bondit voluptueusment sa pensée".

يدعمه بشكل قوي القلب في رتبة الكلمات. وفي الفقرة الموالية يسهم الفعل النادر illimiter (لا يقيم الحدود) الذي استخدم من قبل في «اللاأخلاقي» لرسم حالة الضياء والانفتاح التي تنطوي عليها الصورة:

> «سرور عظيم كان يشرح قلبه، حتى خيل إليه أن كل كيانه غلاف مفتوح مفرغ، يطفو على بحر مشاع، على أوقيانوس إلهي من الطية. إن الحب والطقس الجميل لا يقيمان حدودًا لما يحيط بنا» (ص 432).

بعض الصور في هذا القسم فكري خالص ومرسوم بدقة وصفاء كبيرين:

> «ثم تظاهر بترك موضوعه، كصائدي سمك «الترويت» الذين يلقون الطعم بعيدًا جدًا لئلا يُنفِّروا فريستهم ثم يأتون به من غير أن تشعر بقية الأسماك» (ص 204).

> «وانحلت عقدة تفكيره، ولكن بشكل هش، فإذا أكثر من الشد ينقطع الخيط» (ص 411).

في الجملة الأخيرة جعل أسلوب الحذف الاستعارة أكثر تأثيرًا [1].

إن الصور الوصفية النادرة التي نعثر عليها في السرد تستطيع هي أيضًا أن يكون لها طابع مجرد وعقلي:

> «بانت رؤوس أشجار الحديقة التي لايزال يطفو عليها شيء كثير من صيف قيد الإعداد» (ص 337).

إن إحدى الصور غير المتوقعة نعثر عليها في فقرة تصف عودة إدوار من انجلترا في فجر يوم صيفي مشرق:

> «وكان شاطئ مسقط رأسه الجميل قد بدا أمام عينيه، لكنه كان في حاجة إلى عين متمرسة لتراه من خلال الضباب. وفي

(1) Cf. Bendz, op. cit., pp. 97 ff. and Antoine, Loc. Cit., pp. 51 ff.

السماء لم تكن أية سحابة حيث بدأت تبتسم نظرة الله.
وكانت جفون الأفق المحمر قد ارتفعت» (ص 75).

لعله ينبغي أن يترجم هذه الفقرة بوصفها تجريبًا للطريقة الملحمية[1]. ولقد صرح جيد في «صحيفة مزيفو النقود» بأنه كان يشعر بانجذاب قوي نحو النوع الملحمي ووجد نغمته أكثر ملاءمة [2]. ولقد أقحم بالفعل بعض العناصر الملحمية في الرواية، غير أن هذه الطموحات لم يكن لها إلا تأثير ضعيف على أسلوبه.

الصور في يومية إدوار:

إن مطابقة إدوار بجيد نفسه تبدو مغرية جدًا، فهما يملكان، بدون شك، أشياء مشتركة، وغالبًا ما كان إدوار الناطق المعبر عن أفكار الكاتب الخاصة، إلا أن جيد نفسه حذر القارئ في «صحيفة مزيفو النقود» من النظر إلى إدوار باعتباره صورة شخصية خالصة له:

> «ينبغي أن أحترم بدقة في إدوار كل ما يحول بينه وبين كتابة مؤلفه... إنه هاوٍ فاشل، وشخصية من الصعب تشييدها حتى إني منحتها أشياء كثيرة مني، فكان ينبغي أن أبعدها عني حتى أتمكن من رؤيتها جيدًا» [3].

إنه الضوء الذي ينبغي النظر من خلاله إلى يومية إدوار. إنها مذكرة الكاتب ومدونة خاصة سجلت بأدب بارع وحساس ولكن غير مجد إلى حد ما. إنه يعتبرها مرآة يحملها معه إلى كل مكان حيث لا تبدو له تجاربه واقعية إلا عندما تنعكس في اليومية. وهي الصورة نفسها التي استعملتها أليسا في «الباب الضيق». لقد كان الغرض الأولي من الصحيفة أن تكون مستودعًا لتأملات إدوار حول

---

(1)Cf. Hytier, op. cit., p. 309.

(2) يعتبر النوع الملحمي ملائمًا ومرضيًا لإخراج الرواية من أخدودها الواقعي.

(3)P. 75 (1 November 1922).

روايته المستقبلية وحول فن الرواية عامة. ولقد تم التعبير عن أفكاره بسلسلة من الاستعارات المركبة والمشرقة، استمدت من علم النبات والفيزياء وعلوم أخرى:

> «يخدعنا الروائيون حين ينشئون الفرد دون أن يحسبوا حسابًا لضغط المحيط. إن الغابة تكيف الشجرة. لم يُترك لكل منا إلا مكان صغير! كم من براعم قد ضمرت! كل واحد يقذف فرعه حيث يستطيع. الغصن الصوفي في الغالب مدين للقمع. لا يمكن التفلت إلا في الأعالي» (ص 367).

> «والكتب التي كتبتها حتى الآن تبدو لي شبيهة بتلك الأحواض في الحدائق العامة، ذات إطار معين كامل تقريبًا، ولكن الماء الموجود فيها دون حياة. أما الآن فأريد أن أتركه يسيل وفقًا لانحداره، تارة سريعًا وطورًا بطيئًا، في شباك أرفض أن أستشفها» (ص 447-448).

يردد إدوار صدى أفكار جيد عن صفاء الرواية:

> «وكما أن التصوير الشمسي قد أعتق فن الرسم من هم بعض التدقيقات فإن الفوتوغراف سينظف الرواية غدًا، دون شك، من حواراتها المنقولة. تلك الحوارات التي جعل منها الكاتب الواقعي مجدًا في أغلب الأحيان. إن الحوادث الخارجية، والنكبات، والمفاجئات العنيفة تنتمي إلى السينما، ويستحسن أن تتركها الرواية لها» (ص 99).

هذه صورة عقل مثقف مؤدب ومتمكن في فروع العلم والفن المختلفة. ولكن إدوار أيضًا كاتب مبدع وبعض استعاراته لها خاصية جرافيكية قوية:

> «كمنظر طبيعي ليلي على ضوء برق فجائي هكذا انبثقت المأساة من الظل كثيرة الاختلاف عما سعيت عبثًا لابتداعه» (ص 447).

وعندما ناقش إدوار المشكلات الأدبية مع أصدقائه، استعمل النوع نفسه من الصور التي استعملها في يوميته. إن له تشبيهًا ملائمًا بشكل خاص حول «الأجزاء الطويلة والأفقية» في عمل روائي:

««شريحة من الحياة» كما قالت المدرسة الطبيعية. أكبر عيب لهذه المدرسة هو أنها تقطع شريحتها دائمًا في الاتجاه نفسه، في اتجاه الزمن، بالطول. لماذا لا يكون بالعرض؟ أو بالعمق؟ أما أنا فلا أريد أن أقطع أبدًا. افهموني:

أريد إدخال كل شيء في هذه الرواية. ما من ضربة مقص لإيقاف مادتها» (ص 247).

وكما سبق الذكر هناك صورة أخرى استعيرت جملة من «صحيفة مزيفو النقود» وادخرت هناك لاستعمالها في الرواية:

«لا يمكن اكتشاف أرض جديدة دون القبول أولاً بالابتعاد ولوقت طويل، عن جميع الشواطئ. ولكن كتابنا يخشون الذهاب إلى عرض البحر وليس هؤلاء إلا من ملازمي الشواطئ» (ص 470).

ولقد لوحظت النزعة التحليلية والعلمية لفكر إدوار أيضًا في تلك الأجزاء من يوميته التي تناولت الموضوعات غير الأدبية. ولقد كان له ولع خاص بالتماثلات الميكانيكية:

«شعرت بالحاجة لسكب شيء من التفكير، كما يسكب الزيت على آلة انتهت من اجتياز مرحلة» (ص 304).

«وقد أظهرت سوفرونيسكا إلى النور الدواليب المفككة الأكثر سترًا في جهازه العقلي، كما يفعل الساعاتي بقطع الساعة التي ينظفها» (ص 273).

«دق المنبه أربع ساعات، حينئذٍ كأنه تحرك بدولاب الساعة، فأدار رأسه ببطء» (ص 327).

ثمة صور أخرى تبين الدقة نفسها في نقل العمليات الذهنية إلى ألفاظ محسوسة:

«وغالبًا ما لاحظت عند الأزواج هيجانًا غير محتمل يتولد عند الواحد من أصغر نتوء في طبع الآخر؛ لأن «الحياة المشتركة» تحك دائمًا هذا النتوء في المكان نفسه. وعندما يكون الحك متبادلاً لا تعود الحياة الزوجية سوى جحيم» (ص 211).

«والعواطف التي كان يوضحها لي، فلا وجهه ولا صوته ظهرا لي أنهما خلقا ليعبرا عنها. فكأنه «كونترباس» يجرب بعض أنغام «الألتو». إن آلته لا تحصل إلا على نشاز» (ص 306-307).

في «صحيفة مزيفو النقود» تبني جيد صورة ستاندال الشهيرة عن «التبلور» في الحب، وأضاف إليها المفهوم التكميلي «لعدم التبلور». وهذه الاستعارة ستستعمل من جديد في يومية إدوار:

«لكي ينفصل قليلاً عمن يحبه – أو لكي يفصل عنه بعض البلورات... يجري الكلام دون انقطاع عن التبلور الفجائي للحب. أما عدم التبلور البطيء، الذي لم أسمع إطلاقًا مَن يتكلم عنه فهو ظاهرة نفسية يزداد اهتمامي بها» (ص 97).

من بين التوازيات العديدة التي عقدها إدوار بين التجارب المجردة والتجارب المحسوسة، نجد بعض الصور الذكية والنافذة. وعلى سبيل المثال هذه الاستعارة الأفلاطونية:

«أي ظل مسيخ ألقاه الواقع على جدار هذا الدماغ الضيق!» (ص 210).

أو الصور الأكثر تفصيلاً التي تبسط نفسها في الفقرتين التاليتين:

«يأتي يوم يعود فيه الكائن الحقيقي إلى الظهور، ويتعرى الزمن ببطء من جميع ملابسه المستعارة. وإذا كان الآخر قد شغف بهذه الزينة فإنه لن يضم إلى قلبه سوى حلية مهجورة، سوى ذكرى... سوى حداد ويأس» (ص 95).

«أعمال صادرة عن عدم تبصر... إنه قطار يصعد إليه دون التفكير فيه ودون التساؤل إلى أين يسير. وفي الأغلب أيضًا لا تعرف أن القطار قد نقلك إلا فيما بعد، حين تهبط منه... ما من شك في أنه لا يحرص على النزول منه في الوقت الحاضر، لقد انتقل. المناظر الطبيعية تسلية وقليلاً ما يهمه أين يذهب» (ص 483-484).

لقد أخذت الجملة الأخيرة من رواية إدوار الجديدة التي عرض منها بعض الصفحات لابن أخيه جيورج. بعض صور إدوار ذات طابع رنان ومتكلف على نحو يتعذر اجتنابه:

«ولكن أية نظرة جميلة له!... رأيت فيها كل العواطف تتحرك كالأعشاب في أعماق الساقية» (ص 115).

«وكانت يده ترتجف كعصفور في يدي» (ص 129).

«إن كلاً من إعجاباتها لم يكن بالنسبة إليها سوى سرير راحة يتمدد عليه تفكيرها بجانب تفكيري» (ص 95).

إن إدوار مثل جيد صاحب نزعة ساخرة انعكست أيضًا في صوره، لقد رسم كاريكاتيرًا قاسيًا، ولكنه مضحك عن صهره الحاكم ذي المركز الرفيع:

«إن كائنات مفككة كهذه الدمية بالكاد تكفيهم كل أنانيتهم ليبقوا العناصر المقطعة الأوصال من صورتهم مرتبطة بعضها ببعض. قليل من نسيان أنفسهم ويتبددون قطعًا» (ص 304).

وعلى غرار ذلك يسخر من المحللين النفسيين:

«ليس في نفس الولد أقل غابة، أقل باقة عشب يلجأ إليها من نظرات الطيبة. إنه معزول تمامًا» (ص 373).

ويتميز موقف إدوار من الدين بالتضارب. لقد تربى على العقيدة البروتستانتية وتعمقت روابطه بأصدقائه وعائلاتهم في الكهنوت. ومع ذلك فإن الجو المتزمت الذي ساد في هذه الحلقات كان يغضبه أحيانًا. لقد رأيناه يصفه في نوبة من الغضب بأنه «ألپيني لا يوصف وفردوسي وأحمق». وبعض هزئه من مختلف الديانات ذو نكهة مريبة:

«رائحة تزمت خاصة جدًا. بخار الأنفاس قوي كثيرًا، ويمكن أن يكون أكثر إحداثًا للاختناق أيضًا في الاجتماعات الكاثوليكية أو اليهودية... وأنا نفسي لم أفطن قط لصفة هذا الجو الخاصة على مدى انغماسي فيه» (ص 133).

إن إدوار مثل صاحبه الذي أبدعه، غير مهتم بالوصف الخارجي، ومع ذلك فإن لديه موهبة تسجيل التجارب المرئية في صورة حية ومحكمة:

«فالتفت الخادمة كأفعى ديس على ذيلها» (ص 319).

أو في نسيج انطباعي:

«ورغم ضوء المصباح الذي ينيرنا بشكل غريب من أسفل إلى أعلى، على طريقة أضواء المسرح، فإن ذيول الظل على جانبي النافذة بدت أنها انتصرت، والظلمات حولنا تجمدت كما يتجمد الماء الهادئ في البرد القارس، لقد تجمدت حتى في قلبي» (ص 159).

بعض صور إدوار لها دلالة رمزية، فهو الذي اكتشف الاستعارة التي منحت الكتاب عنوانه. ولنتذكر بأن رواية إدوار ينبغي أن يكون عنوانها «مزيفو النقود»، ولكن في البداية لم يكن بحوزتنا سوى إشارة غامضة عن المقصود من هذه العبارة:

«الحقيقة أن إدوار كان يفكر في بعض زملائه في بادئ الأمر حين فكر بـ«مزيفو النقود»... ولكن التخصيص قد توسع بشكل ملحوظ... كانت أفكار تبدل النقد، ونقص قيمته، وتضخمه تجتاح كتابه شيئًا فشيئًا، كنظريات الملابس في «سارتور ريزارتوس» لكارليل» (ص 254).

وكما سنرى الآن، فإن بعض الشخصيات الأخرى تساهم أيضًا في التوضيح التدريجي للدلالة الرمزية الكامنة في لفظ «الزيف». خلال ذلك حدث لإدوار في مجرى محادثته مع برنار أن أوجز الرسالة الإيجابية للكتاب في صورة بسيطة ومناسبة بشكل رائع:

«جميل من المرء أن يتبع منحدره، شرط أن يكون ذلك وهو يصعده» (ص 472).

الصور في الخطاب المباشر:

لقد أعطى جيد في «صحيفة مزيفو النقود» بعض التفاصيل المهمة عن الكيفية التي يتصور بها شخصياته ويرى حركاتهم ويسمع أصواتهم:

«الروائي الرديء يبني شخصياته؛ يوجههم ويجعلهم يتكلمون. أما الروائي الحقيقي فهو ينصت لهم وينظر إليهم يتحركون ويسمع كلامهم حتى قبل أن يتعرفهم وهو يدرك مَن هم بواسطة ما يسمعه منهم. لقد أضفت: ينظر إليهم يتحركون – ذلك أنه، بالنسبة إليَّ، أحرى باللغة أن تعلمني من الحركة، وأعتقد أن افتقاد الرؤية أقل ضررًا من افتقاد السمع... إنني أدرك التغيرات الأقل دقة في صوتهم بأكثر ما يمكن من الصفاء»[1].

(1) PP. 97 f. (27 May 1924).

ينبغي ألا نفهم من هذه الفقرة بأن جيد يسعى إلى الواقعية المطلقة في الحوار، فقد رأيناه يتخذ من إدوار اللسان الذي يسخر من منهج الروبرتاج الواقعي ويعمل على تخليص الرواية منه. إنه لا يتردد في استعمال الصيغ الشرطية الناقصة والحيل الأدبية للجملة في الكلام المباشر. وسيصعب العثور على جمل مثل « Plut au ciel que ce fut moi» (ص 358) في المحادثة الفرنسية العادية [1]. ويمكن قول الشيء نفسه عن بعض الصور التي تستعملها الشخصيات المختلفة في «مزيفو النقود». وما يحاول جيد صنعه، مع ذلك، هو أن يميز كل شخصية من خلال لغتها، ويجعل حديثها تعبيرًا عن شخصيتها.

إن هذا لم يكن بالأمر الهين في رواية تتضمن عددًا ضخمًا من الشخوص. ومقياس نجاح الكاتب يمكن أن يقدر من خلال إلقاء نظرة على الصور المستعملة من قبل متكلمين مختلفين. لنأخذ على سبيل المثال ردود الفعل التلقائية وعادات الكلام المميزة لبعض عناصر الجيل القديم مثل قاضي التحقيق:

«ولكن الآراء المسبقة هي أوتاد المدينة» (ص 16).

والقس المسن الذي أعقب كلماته تعليق إدوار غير المحترم:

«هذه الزهور ترافقني في وحدتي. إنها تتحدث على طريقتها وتعرف أن تحدث عن مجد الرب أكثر من الناس (أو أي شيء من هذا الطحين)» (ص 139).

ومدرِّسة الموسيقى العجوز لابيروز التي تعتبر الوجه الأكثر تراجيدية في الرواية ككل:

«تصور عروسًا دمية تريد ترك المسرح قبل نهاية المسرحية... قفي هناك! لايزالون بحاجة إليك لأجل النهاية. آه!... هل اعتقدت أن في إمكانك الرحيل حين تشائين؟... أدركت أن

(1) Cf. also my *Style in the French Novel*, pp. 184 f.

ما ندعوه إرادتنا، هي الخيوط التي تجعل العروس الدمية تمشي، وأن الله يسحب هذه الخيوط» (ص 333).

«أنت تعلم أن الصور تصل من الخارج إلى دماغنا مقلوبة، حيث يقومها الجهاز العصبي. ومدام لابيروز نفسها، ليس عندها جهاز مقوِّم، كل شيء عندها يظل مقلوبًا» (ص 213).

أو لنأخذ ممثلين غير بارزين للجيل المتوسط، روبر باسڤان وستروفلهو. إن باسڤان نموذج المثقف الزائف، الذي زود إدوار أكثر من غيره، بفكرة كتابة رواية عن هذا الموضوع. إنه ماهر في استعمال صوره وصور الآخرين، وقد كتب عنه أوليڤيه بسخرية غير مقصودة:

«إنه يعرف كما لا أحد كيف يستعمل الأفكار والصور والناس والأشياء. يعني أنه يستفيد من كل شيء» (ص 286).

يبدو حديثه لأول وهلة أنه يملك نوعًا من الأناقة البارعة وحسًا ساخرًا في الفكاهة:

«لقد حملت لوالدي في قلبي حبًا بنويًا لا قياس له، إلا أن هذا الحب كان حائرًا قليلاً في الأيام الأولى، وقد توصلت إلى أن أضيق به» (ص 57).

ولكن جيد حريص على أن يبين أن دهاء باسڤان يتمثل في التزييف: إنه ماهر تمامًا في انتحال أفكار الآخرين. في حالة أولى تم إقرار الأصل الذي تحدرت منه الاستعارة: «أخذها أوليڤيه من باسڤان، وهذا اقتطفها من شفتي بول – إمبرواز بينما كان هذا يخطب يومًا في أحد الصالونات» (ص 349). وفي حالة أخرى تصبح السخرية أكثر حذقًا. إن ڤانسان :الأخ الأكبر لأوليڤيه، تحدث مرة مع باسڤان عن أنواع من السمك المضيء الذي قارنه بضوء منار دائر وبشعاع النجوم (ص 202). وسيتذكر القارئ الحصيف هذه المحادثة عندما يقرأ الفقرة التالية في رسالة من أوليڤيه إلى برنار:

«وكثيرًا ما أدفعه جهد استطاعتي ليكتب بعض النظريات الجديدة التي عرضها أمامي عن الحيوانات البحرية العائشة في الأعماق، وعما يدعى «الأضواء الشخصية» التي تتيح لهذه الحيوانات أن تستغني عن نور الشمس ويشبهها بنور الغوث الإلهي ونور «الوحي»» (ص 285-286).

سيندهش أوليفيه كثيرًا عندما يعلم بأن هذه «النظريات الجديدة تمامًا» صادرة عن أخيه باستثناء الانعطاف اللاهوتي الذي يعتبر مساهمة خاصة من باسقان.

إذا كان باسقان مزيفًا بالمعنى الرمزي فإن شريكه ستروفيلهو انخرط في التزييف بالمعنى الحرفي للكلمة. ولقد انعكس ذهنه الحاد والمنحرف في الآن نفسه على طريقة كلامه:

«أحب أن أعكس المسائل. ماذا تريد، إن روحي خلقت هكذا بحيث تبقى في توازن أفضل إذا كان الرأس إلى أسفل» (ص 242).

يبتهج ستروفيلهو بتلقُّبه بألفاظ النظرية الاقتصادية وتصوراتها، وهذه أيضًا ستجد طريقها نحو صوره. لقد انفجر ضد التضخم الشعري (ص 445). وعندما كلف بإصدار مجلة أدبية، أقام برنامجه الكامل حول رمز المال المزيف:

«هذه العواطف ترن رنًا زائفًا كفيش القمار، ولكنها متداولة. «النقود الرديئة تطرد النقود الجيدة» كما هو معروف. ومَن يقدم للجمهور مسرحيات حقيقية يدفع لنا كلمات. والإنسان الحقيقي هو الذي يبدو كدجال في دنيا كل مَن فيها يلجأ إلى الغش. إني أنذرتك بذلك: إذا قمت بإدارة مجلة فلكي أبقرها بالطعنات، ولأقضي فيها على جميع العواطف الجميلة؛ والأوراق النقدية هذه: هي الكلمات» (ص 444).

وبلمسة من السخرية القصوى، تم الاهتداء بواسطة الصائغ الحقيقي إلى المعنى الذي ينطوي عليه رمز المزيف.

من بين العديد من المراهقين الذين يملأون صفحات الكتاب، يشغل برنار مكانًا خاصًا. ولقد جعلت الفكرة الأصلية لجيد لافكاديو – إحدى شخصيات رواية «الكهوف» - في الوجه المركزي لروايته الجديدة، وعندما تخلى عن هذه الخطة اضطلع برنار بنصيب لافكاديو. ومثل سالفه فإن برنار طفل غير شرعي يبحث عن حريته الكاملة، إلا أنهما باعتبارات أخرى لا يشتركان إلا قليلاً. ولقد انعكست الأوجه المتنوعة لشخصية برنار الجذابة على صوره بوضوح. واستحسن ذكاء عقله من قبل صديقه أوليفيه وختبريه في امتحان البكالوريا. ونتذكر أحيانًا دقة مقارناته بأسلوب إدوار وجيد نفسه:

> «طيشي الداخلي يضيق عليَّ وآمل أن أهذبه، إنه كالبخار في داخلي، يمكن أن ينفلت بالتنفس (هذا هو الشعر) ويدير مكابس ودواليب أو أنه يفجر الآلة» (ص 363-364).

إنه حاد الذكاء في المحادثة وأكثر من ندّ لإدوار نفسه. وعندما جازف إدوار باستعارة جريئة ولكنها غير منطقية تمامًا:

> «الأفكار... إنه يمكن القول إننا لا نعرفها إلا بواسطة الناس كما أننا لا نعرف الريح إلا بواسطة القصب الذي تحنيه» (ص 251).

أجاب برنار فورًا: «الريح موجودة في معزل عن القصب» غير أن المحادثة واصلت دويها في ذهن الرجل الشاب:

> «وشعر تحت نسمات هذه الفصاحة أن تفكيره انحنى ولكن، كما قال لنفسه، كقصبة بعد مرور الريح، تعود حالاً وتستقيم» (ص 252).

ومع ذلك، كان في أوقات أخرى مراهقًا نموذجيًا ذا فكاهة صبيانية:

«كنا جالسين، أنا وهو، على المقعد الأخير، في صدر قاعة الصف نتأمل دخول الأولاد، كما كان نوح يتأمل دخول الحيوانات إلى السفينة. كان بينهم من جميع الأنواع المجترة، وذات الجلود السميكة، والرخويات، وغيرها من عادمات الفقار» (ص 345).

إن تأليهه الرومانسي للورا تم التعبير عنه أيضًا بلغة مراهق:

«لا تحجبي ابتسامتك، وإلا أصبت بالبرد» (ص 262).

«ويقال إن كل ما يتحرك في داخلي مما هو طائش وناقص يرقص حولك رقصة متناغمة» (ص 264).

وطوال إقامته بأرض سويسرا مع إدوار ولورا، التقط برنار إحدى القطع النقدية المزيفة التي روجها ستروفيلهو، وقد حثه هذا الاكتشاف على تأملات منحت مع ذلك مفتاحًا آخر لدلالة رمز المزيف:

«كم أود طوال حياتي، وعند أقل صدمة، أن أردد صوتًا طاهرًا، نزيهًا، أصيلاً. إن جميع الناس الذين عرفتهم تقريبًا يرنون رنينًا زائفًا. أن تساوي بالضبط ما تتظاهر به؛ عدم محاولة التظاهر بأكثر مما كانت تساوي. تظاهرك بغير ما أنت، واهتمامك الكثير بالظهور، بحيث ينتهي الأمر بألا تعرف مَن أنت...» (ص 268).

وفي تعليقاته على شخصيات الرواية، قال جيد عن برنار بأن هناك خطرًا في تعبيره عن نفسه بشكل جيد:

«إنه تلميذ جيد، ولكن العواطف الجديدة لا تسيل بملء اختيارها في الأشكال المكتسبة. إن كثيرًا من الاختلاق يضطره إلى اللجلجة» (ص 294).

وهناك مراهق آخر هو أرمان؛ الابن العصابي لأحد القاومة من أصدقاء إدوار، يشبه أسلوبه أسلوب شاب شبه مثقف، محبط وشديد التوتر:

لقد تم تصريف ثورته على جو بيته في صورة مشاكسة مبنية على تورية؛ المجانسة بين "foi" (الإيمان) و"foie" (الكبد):

«يبدو أنك نسيت يا عزيزي أن أهلي ينوون أن يجعلوا مني قسًا. لقد هيأوني لأجل هذا وعلفوني تعاليم دينية آملين الحصول على تمديد للإيمان، إذا جرؤت على القول» (ص 498).

من بين النساء في الرواية، ثمة شخصيتان قويتان على نحو خاص تتكلمان لغة حية وأصيلة، هما الليدي ليليان غريفيث والدكتورة البولندية سوفرنيسكا. والغريب في الأمر أنه على الرغم من أنهما أجنبيتان فإن تمكنهما من الفرنسية لا يخالطه الخطأ. ولقد افتتن جيد في البداية بشخصية ليليان غريفيث ولكنه سرعان ما أدرك أنها غير مفيدة للروائي: إنها حرة ومتحررة بشكل تام إلى درجة ينعدم بها أي توتر أو صراع داخلي. وهاهنا خاصيتان مميزتان لكلامهما:

«إن أفكاري هي دومًا بلون ملابسي (كانت مرتدية بيجاما أرجوانية مزينة بالفضة)» (ص 83).

«إنه لعجيب اعتقادك أن من واجبك أن تتخذ اليوم الكثير من الاحتياطات. هيأتك كهيأة أعمى يتلمس أولاً بعصاه كل مكان يريد أن يضع قدمه فيه» (ص 191).

تعتبر ليليان غريفيث المسؤولة عن أكثر الصور شؤمًا في «مزيفو النقود» وتقوم هذه الصورة على تجربة مؤلمة، فقد حكت لحبيبها ڤانسان أنها عندما كانت في السابعة عشر من العمر، تحطمت بها السفينة وسط المحيط الأطلسي، ليتم إنقاذها بواسطة مركب، ولكن أفزعها أن ترى بحارين مسلحين بفأس وسكين مطبخ يقطعان أصابع ومعاصم الناس الذين تمسكوا بالحبال يحاولون تسلق المركب. لقد غدت هذه التجربة بالنسبة إليها رمزًا لموقف جديد من الحياة:

«أدركت أنني تركت جزءًا مني يغوص مع البورغونيا، وأنني من الآن فصاعدًا سأقطع الأصابع والأكف لأمنع كومة من العواطف الرقيقة من الصعود ومن إغراق قلبي» (ص 86).

لقد كان لحكاية ليليان تأثير أقلق ڤانسان:

«فكرت طوال النهار بما رويته في صباح غرق البورغونيا والأيدي التي قطعت، أيدي الذين أرادوا الصعود إلى الزورق يبدو لي أن شيئًا ما يريد الصعود إلى زورقي – لقد استعملت صورتك لتفهمني – شيئًا ما أريد منعه من الصعود إليه» (ص 191-192).

وتواصل ليليان اللعبة الخطيرة:

«حين تريد أن تصعد إلى الزورق ذلك الذي لا هم له إلا الصعود إليه، وذلك على سبيل المداراة فأنت تغش» (ص 192-193).

بعد ذلك بقليل غادر الحبيبان فرنسا ليختفيا من الرواية. ومع اقتراب نهاية الكتاب علمنا مصادفة من خلال رسالة بأن ليليان غرقت في نهر بغرب أفريقيا وأن ڤانسان الذي ربما كان مسؤولاً عن موتها، قد خرج عن صوابه، فهو يعتقد أنه الشيطان فكان يهذي طوال الوقت.

يتضح من هذه الحادثة ومن أعراض أخرى، أن جيد كان منشغلاً في فترة كتابته للعمل بمشكلات التحليل النفسي. إن السيدة سوفرونيسكا الناطقة بلسان المذهب الفرويدي في الرواية، امرأة ذات ذهن واضح ومهذب ودوغماتي إلى حدٍ ما. إنها تحب، مثل إدوار وبعض الشخصيات الأخرى، تفسير غرضها بواسطة صور دقيقة ومفصلة. هنا نجد تماثلات من النوع الذي يرد بشكل طبيعي على عالم:

«ومنذ أن يدرك المريض هذا السبب يكون قد شفي نصف شفاء. ولكن هذا السبب ينفلت من ذاكرته في الغالب. ويقال إنه يختفي في ظل المرض، إني أبحث عنه وراء هذا المأوى لأظهره إلى النور، أريد أن أقول في حقل الرؤية. وأعتقد أن النظر الثاقب ينظف الضمير كما يطهر شعاع النور الماء الآسن» (ص 234).

«أما مَن يطبق عليها العقل فقط، ليفهم الحياة، فهو شبيه بمن يزعم أنه يمسك اللهيب بملقط. لا يوجد أمامه سوى قطعة من الخشب المتفحم، والتي تنقطع حالاً عن الاشتعال» (ص 237).

ليس لمدام سوفرونيسكا تخصص ضيق، ذلك أن لها اهتمامًا رائعًا بقضايا الفن وتحاول مقاربتها بعقلية عالم مثقف ومنهجي. إنها تنتقد الرواية المعاصرة لافتقادها العمق السيكولوجي:

«إن معظم أشخاصكم تبدو كأنها مقامة على أوتاد، ليس لها من أساس ولا أقبية» (ص 237).

عندما قارن إدوار تأليف روايته الجديدة بتأليف باخ لفن الفوجا Art of Fugue، كانت مستعدة لمتابعة المقارنة:

«وعلى هذا أجابت سوفرونيسكا بسرعة أن الموسيقى فن رياضي وإنها من فرط عدم اكتراثها إلا بالرقم، ومن فرط إلغاء الشفقة والإنسانية منها، بلغت، على يد باخ، حدود التحفة التجريدية في الضجر، وأصبحت نوعًا من الهيكل الفلكي لا يمكن أن يصل إليه إلا القلائل العالمون بسره» (ص 252).

لقد وقع في غرام لورا دوفيي، التي تشغل موقعًا مركزيًا في الحبكة، أربعة رجال: إدوار وبرنار وزوجها وفانسان – امرأة ذات جاذبية وذكاء إلا أنها لا تملك

شخصية قوية، فهي من أولئك الناس الذين قال عنهم جيد بأن الحياة أضعفت شفرتهم بدلاً من أن تشحذها. وعندما تغلبت على جبنها الطبيعي، أصبح لها حس فكاهي لطيف ورقيق. وعلى هذا النحو استقبلت اعتراف برنار لها بالحب:

«كان يشوقني ألا أحذرك. أما الآن فعليّ ألا أقترب منك إلا بحذر، كمادة سريعة الاشتعال» (ص 263).

لقد لخصت شخصية إدوار في صورة قصيرة ولكنها دالة:

«إن كيانه يتفكك ويترمم دون انقطاع. تظن أنك أمسكته... إن «بروتيه» protée يتخذ شكل من يحبه» (ص 269).

هذا التنويع على أحد أكبر الموضوعات وأكثرها بقاءً في فن جيد، له ارتباط بفقرة من يومية إدوار التي حدد فيها تأثير لورا عليه في ألفاظ مماثلة تمامًا: «حتى ليبدو لي أن شخصيتي تضيع في نطاقات مبهمة لو لم تكن هنا لتحدني بدقة، فأنا لا أستجمع قواي ولا أحدد نفسي إلا حولها» (ص 94).

يمكن أن يلاحظ من خلال هذه العينات القليلة للصور في الكلام المباشر، التي يمكن أن تتكاثر بسهولة، بأن جيد لم يبالغ عندما ادعى لنفسه القدرة على الاستماع إلى أدق تغير في صوت شخصياته.

* * *

إن غنى المادة المناقشة ينبغي ألا يعطي الانطباع بغزارة الصور في «مزيفو النقود». وبالنسبة إلى القارئ العادي، فإن العصر الاستعاري ليس واضحًا تمامًا. إن معدل تردد الصور ليس أعلى من بعض الأعمال وأن الصور نفسها تسعى إلى أن تكون أكثر اتقانًا مما سبق. لقد حققت «مزيفو النقود» تقدمًا كيفيًا حقيقيًا في الصورة، وقدمت جيد في أوج قدرته على صنع الصورة. ويتضح هذا التقدم من خلال ثلاثة اتجاهات رئيسية:

أولاً: اتساع مدى الصور وتنوع نغمتها؛ فالقصص المبكرة، بما فيها «الكهوف»، تشكل كل واحدة عالمًا أسلوبيًا مغلقًا وتتجانس فيها الصور بشكل

لائق حتى وإن اختلفت كثيرًا من كتاب لآخر. لدينا هنا تعدد في الأساليب يماثله تنوع من النزعة العاطفية وظلال من الفروق الوصفية.

وهناك خاصية أخرى مميزة هي النزوع إلى الصور الفردية وإلى تعقيد النمط الاستعاري. يتحقق ذلك بطرق مختلفة جدًا. وفي حالات عديدة، نجد الكاتب أو إحدى شخصياته، لا يشير إلى مماثلة ما فقط ولكن يسهب فيها ببعض التفصيل. وفي موضع آخر تستغل صورة في حوار أو في حوار داخلي. وبعض الصور المهمة تكررت في المرحلة الأخيرة، كأن الكاتب أراد أن يدمغ بها ذهن القارئ. لقد رجع إدوار مرات عديدة إلى عملية التبلور، ولقد ردد على نحو غير متعمد، تشبيه برنار، حول مياه المستقبل المجهول. وتتحدث لورا عن طبيعة إدوار المتقلبة بالألفاظ نفسها التي استعملها، وصورة ليليان عن اليدين الصارمتين أصبحت تعلقًا باثولوجيًا في ذهن ڤانسان. والرمز المركزي للمال المزيف تطور بالتقنية نفسها.

والخاصية المميزة الثالثة للصور في «مزيفو النقود» هي النزعة الثقافية والعلمية لعدد من المماثلات. وكم هي جوهرية هذه النزعة التي يمكن أن ينظر إليها على نحو أفضل من خلال توزيع مثل هذه الصور، فهي تتساوى في بروزها في السرد ويومية إدوار ومحادثة الناس وتختلف باختلاف برنار ولابيروز وسوفرونيسكا. وسواء أكانت النظائر علمية أو تقنية أو موسيقية أو شيئًا آخر، فإن الصور دقيقة ومتميزة ومحبوكة بعناية. ولقد تكرر ظهور هذا الشكل من الصور في أعمال جيد منذ «أندريه وولتر» وأثمر بعض الرموز المهمة مثل صورة الطرس في «اللاأخلاقي». وتعتبر هذه النزعة من بين النزعات الأساسية في أسلوب جيد ويعد التكرار مثله مثل النوعية الرفيعة لهذه المجموعة من الصور في «مزيفو النقود» علامة على مرحلة جديدة من تطور فنه ووجهة نظره.

وقبل إتمام روايته بأربع سنوات كتب جيد في «صحيفة مزيفو النقود»: «يلزمني كي أجيد كتابة هذا المؤلف أن أقتنع بأنه الرواية الوحيدة والكتاب الأخير الذي سأكتب. ولأجل ذلك فأنا حريص على أن أفرغ فيه دونما احتياط» (ص 37). لقد كانت هذه الكلمات نبوئية إلى حدٍ ما، فعلى الرغم من كونه ألف

عددًا من الكتب بعد «مزيفو النقود» إلا أنه لم يكتب من جديد رواية بالحجم الطبيعي. إن الأعمال السردية التي جاءت بعد (1920) أظهرت مهارة تقنية كبيرة وبراعة فنية أيضًا، ولكنها كانت ثانوية وتركت مجالاً ضئيلاً للصور وعناصر إبداعية أخرى في الأسلوب. لهذه الاعتبارات وغيرها، مثلت «مزيفو النقود» ذروة نشاط جيد الفني.

3- المرحلة الأخيرة

مدرسة النساء وفروعها

مرة أخرى يعود جيد في «مدرسة النساء» [1] إلى شكله السردي المفضل «المحكي» 'récit' الذي لم يتخل عنه سوى مرتين فقط في أعماله الروائية الرئيسية. لقد كان الموضوع في حوزته منذ مدة طويلة، وقد صمم له ببعض التفصيل في يومياته [2] منذ وقت مبكر (1914). وقد قام بتطويره، خمس سنوات بعد ذلك، في المدخل الأول من «صحيفة مزيفو النقود». غير أن فترة الحمل الطويلة لم تجعل من تأليف الكتاب أمرًا هينًا. وفي اليومية تسجيل أمين لمختلف أوجه هذا التحول. وقد اعترف في وقت مبكر سنة (1927) [3]، بأنه وجد صعوبة في أخذ روايته الجديدة مأخذًا جديًا، وبعد عام ونصف كان لايزال على هذا الحال: «في الحقيقة لا يهمني هذا الكتاب إطلاقًا، وفكري لا يرجع إليه على نحو تلقائي. إنه غير وثيق الارتباط بمشاغلي الحالية» [4]. ولم ينه هذه الرواية إلا إحساسًا منه بالواجب بعد أن كان قد عهد بها إلى مجلة أمريكية.

وتعد «مدرسة النساء» من إحدى النواحي، تجربة جديدة: إنها الرواية الأولى لجيد التي تقوم فيها امرأة بدور الراوي. ولقد كشفت يومية أليسا في «الباب الضيق» عن قدرته على أن يطابق نفسه مع امرأة، غير أن هذا المجهود قد تعزز هنا

(1) Paris (1938 ed.).
(2) P. 439 (16 July 1914).
(3) P. 833 (7 March 1927).
(4) P. 887 (14 September 1928).

أكثر وأصبح عملاً بارعًا. والمشكل التقني تعقد بفعل بنية الكتاب. إنه يتألف من يوميتين منفصلتين بفاصل زمني قدره عشرون سنة. في الجزء الأول يتم خطوبة الراوية إيفلين بابتهاج إلى روبر ولو أنها مع النهاية بدأت تساورها الشكوك حول شخصيته. وفي الجزء الثاني خاب أملها تمامًا وتحطم زواجها. إن الحالات المختلفة التي تم فيها التعبير عن هذين الجزءين انعكست إلى حدٍ ما، على الأسلوب، بما فيه استخدام الصور، غير أن السؤال العام عن الأسلوب لا يكتسي إلا أهمية ثانية في هذه الرواية.

في المدخل الأول ليوميتها، أنكرت إيفلين أية طموحات أدبية، فلقد كتبت متوجهة إلى خطيبها روبر: «هل ترى كيف أكتب بشكل سيئ. لا أعرف ما إذا كنت سأتعلم إتقان الكتابة. وعلى أية حال لن يكون ذلك بالمثابرة» (ص 14-15). فيما بعد، عندما بعث روبر نسخته الخاصة من القصة إلى جيد، قال عن يومية زوجته:

> «لقد تنافس النقاد في إطراء أسلوب زوجتي... ثناء رفيع:
> لقد افترضنا بأن هذه الجريدة قد كتبتها أنت، السيد جيد،
> الذي... [حذفت ثلاثة سطور]» (روبر، ص 171).

ولكن ينبغي ألا نسقط في فخ سخرية جيد اللاذعة. إنها لغة إيفلين وليست لغته؛ ذلك أنها لا تملك شيئًا من الخصائص المميزة لأسلوب جيد. إنها فرنسية واضحة وصحيحة ومهذبة، ولكنها من غير ريب سطحية وتافهة.

لا يمكن المرء أن يتوقع في رواية من هذا النوع تكاثرًا غنيًا للصور، ولكن بعد «مزيفو النقود» لم يكن ممكنًا تجنب عقم الأسلوب الذي جاء مثل هبوط مفاجئ، فهناك عدد قليل من الصور، معظمها مبتذل وغير مفيد. يحتوي الجزء الأول من الكتاب على بعض الاستعارات المتداولة التي تبدو طبيعية تمامًا في يومية شابة مثقفة من أواخر القرن الماضي:

> «يمثل صمتنا، في النشاط العام، جزيرة صغيرة من البرودة»
> (ص 27).

«انفتحت عيناي فجأة، أو بالأحرى تمزقت الغمامة الباهرة التي كنت أعيش فيها» (ص 61).

إلى هذه الدرجة انبهرت إيفلين بذكاء روبر:

«يسمي محادثة مع الأب: رقص البيض؛ لأنه ينبغي الاستدارة بمهارة حول الموضوعات الدقيقة مع الحرص على تجنب المساس بها» (ص 43).

في الجزء الثاني حيث اكتسبت إيفلين التجربة والنضج وأصبحت حزينة بشكل عميق، تمنى المرء لو أن الأسلوب كان أكثر أصالة. ومع ذلك فإن الصور القليلة التي استعملتها مازالت مبتذلة على الرغم من كون نغمتها مختلفة تمامًا:

«كما لو أن روح التمرد... انقضت على هذه الغنيمة الهزيلة. لقد تركت لها هذا العظم تقضمه» (ص 111).

«إذن، مثل غطاس يرتمي في خندق بعينين مغلقتين...» (ص 140).

وحتى احتقارها لزوجها تم التعبير عنه في تشبيه غير أصيل تمامًا:

«يذكرني بهذه الكراكيز ذات الرؤوس الخفيفة التي تنتصب على أقدامها بنفسها دائمًا» (ص 141).

لا تملك إيفلين بدون شك نزعة استعارية. إنها هنا تختلف عن زوجها الذي يحب الحديث بالتشبيهات والأمثال. إن إيفلين ترسم صورة مفصلة عن خصوصيته اللغوية. لقد تحدثت بازدراء عن جمله الرنانة (ص 85) ولغته الضخمة (ص 142). إنه يعرف نقطة ضعفه الخاصة تجاه الكليشيهات ويسعى جاهدًا لتجنبها ولكن مادام لا أحد يملك تحفظات مطلقة إزاء «الجزالة المستجدة» فإنه فضل الصمت (ص 116). وقد قامت إيفلين باقتباس بعض التعابير النموذجية في أثناء مرضه بعد حادثة سير:

«الماء الجاري ليس مرآة جيدة، ولكن عندما يستقر الماء، فإن الإنســان يمكنه أن يتأمل فيه وجهه» (ص 117).

«أبنائي، لكم الآن أن تمسكوا بالمشعل الذي...» (ص 119).

لقد قوطعت الجملة الأخيرة من قبل ابنته جينفيف التي لم تستطع كبح غضبها. واستمرت الصورة الشخصية اللغوية للزوج ببعض الحيوية في الرواية القصيرة «روبر» 1930 التي أهديت إلى الناقد الألماني أرنست روبر كورتيوس الذي اقترح كتابتها. لم تكن لجيد أية صعوبة في كتابة «روبر». قال في يوميته [1]: «كتبت هذا الكتاب الصغير في أقل من أسبوع بفيض القلم وعلى هذا النحو كان ينبغي أن يكتب». وتعد «روبر» التي أعيدت فيها رواية القصة من وجهة نظر الزوج، أسلوبيًا أكثر أهمية من «مدرسة النساء» باعتبارها هجاءً تضطلع فيه العناصر اللغوية بدور بارز. إن الراوي مبتهج بالتعبير عن نفســه بشكل جيد، وكما علمنا من يومية زوجته، فإنه مولع بنوع معين من الاستعارة. وعلى الرغم من أنه بدأ تقريره بالاعتراض: «إذا كنت قد استطعت أن أغذي، في شبابي، بعض الطموحات الأدبية، فإنني سرعان ما تخليت عنها (لأتكلم مثلك)».

واضح من الطريقة التي يكتب بها بأنه غير مكترث على الإطلاق بنوعية أسلوبه الخاص. إن روبر «مزيف» نموذجي: أناني وغير مخلص ومنافق. يخدع باستمرار نفســه والآخرين بحوافز أفعاله. كتابيٌّ وقِّ ومتصلب ونظرته محافظة جدًا. تلوح القضايا الخلقية والدينية بشكل واسع في سيرته، وأغلب تشبيهاته واستعاراته تطرز هذه الموضوعات. ومع أن إيفلين سبق لها أن تحدثت لنا عن قلقه بخصوص تجنب الكليشيهات، فإنه لم يفلح في جميع الأحوال: فتعبيرات مثل: «ممرات الكفر الزلجة» (ص 188) و«منحدر الانحرافات» (ص 194) والروح المرسومة مثل إناء جدير باستقبال الحقيقة (ص 213) قادرة على أن تنسل إلى السرد، وحتى حين تكون الصورة متطورة على نحو أعمق فإنها غالبًا ما تكون غير أصيلة:

(1) P. 937 (29 September 1929).

«صلاتي التي لم يكن لها شكل، فقدت فجأة كل حماس،
وسقطت ثانية ببؤس علي، مثل دخان قداس غير مقبول»
(ص 232).

تهيمن على صور روبر الدينية حوافز الضوء والظل والظلام. إنها تشبه من هذه الناحية الاستعارات ذات الموضوع نفسه في «السيمفونية الرعوية». ولكننا هنا إزاء لاهوت الكنيسة الكاثوليكية ذي النغمة المختلفة. إن بعض هذه الصور يجري على نهج تقليدي صرف:

«ومثلما يمحو الندم الخطأ ويُبيّض ماضيًا منحرفًا، يسقط الخطأ الظل على ماضٍ صافٍ» (ص 206).

«... التأثير المشؤوم للمشاركة غير المأمولة بشكل كافٍ...
يبدو إذن أن هذا الضوء، الممتص بدون حب، يظلم الروح.
وبالتأكيد قد ظهرت لي إيفلين بعد ذلك، تسرع في الظلمات»
(ص 231).

وثمة أصالة أكثر في الاستعارة المفصلة التي تصور عَقْلَ نصرانيٍّ مثل مرآة الله:

«الفكرة الأصيلة ليست إلا انعكاسًا. وأن تفكر معناه أن تعكس الله... الإنسان الذي يظن أنه يفكر بنفسه والذي يشيح بمرآة دماغه عن الله يكف عن التفكير. إن أجمل فكرة هي تلك التي يستطيع فيها الله أن يتعرف إلى نفسه مثلما في مرآة» (ص 201).

وأحيانًا يطابق الكاتب نفسه على نحو تام بشخصية كريهة له بشكل أعمق حتى إنه لينسى الهجاء فيجعل من روبر لسان أفكاره الخاصة [1]. والفقرة الموالية لها طابع «جيدي» بشكل نموذجي:

---

(1) Cf. Lafille. op. cit.. p. 280.

«إن الإحساس بالواجب يقتضي وينال منا الوحدة التي بدونها لا تعي الروح نفسها، ولا يمكنها أن تفوز بالخلاص... لعلها تطفو، ولكن حول محور ثابت، حيث تجمعها فكرة الواجب» (ص 212).

يمثل روبر في القضايا الاجتماعية، رزمة من الأحكام المسبقة. إنه ضد نظرية المساواة بين الجنسين بشكل عنيف، ولا يحاول أن يخفي احتقاره لعقل المرأة:

«لا أؤمن بالتولد الذاتي، خاصة في عقل النساء، فالأفكار التي تتطور فيه يمكنك التأكد من أن شخصًا آخر قد قام بزرعها» (ص 186).

«إنني أعتقد بأن عقلهن لم يصنع من أجل مثل هذا القوت ولا يستطيع أبدًا منح ترياق طبيعي لإزالة هذه السموم» (ص 188-189).

إنه يندد بالأفكار الهدامة في تشبيه رنان وغير أصيل تمامًا حيث يعمل على تطويره بقدر من الطول:

«هذه الأفكار الهدامة... أقارنها بدود الخشب الذي يعمل، في البلدان الاستوائية، على حفر وتفتيت هيكل المباني بسرعة مدهشة. لقد ظل مظهر الجسر كما هو؛ فالداخل منخور كله بحيث لا شيء بعد ينذر بالخراب. وقبل أخذ الحذر، كان كل شيء قد انهار فجأة» (ص 193).

وله صورة أكثر أهمية عن التأثير الذي وقع عليه من النظرة المحدقة الساخرة لزوجته:

«كانت هذه النظرة تعمل فيَّ بطريقة المبضع، تجرد مني هذا الفعل وهذا الكلام وهذه الحركة، حتى لتبدو هذه الأشياء كأنها لم تولد مني بقدر ما كانت متبناة» (ص 232).

وعلى الرغم من ريائه واعتقاده المغرور بسمو أخلاقه، فإن لروبر ومضات عارضة من التبصر والأصالة ولكن صورته الشخصية هي في المقام الأول تمرين في المعارضة الهجائية.

وبعد الانتهاء من «روبر» بشهور قليلة، شرع جيد فيما أسماه بـ«الجزء الثالث من اللوح الثلاثي»[1]: قصة جينيفيف عن زواج أبويها وعن شبابها الخاص. لقد استغرق المشروع سنوات عديدة لكي ينضج، ووجد المهمة صعبة وغير مناسبة، فقد كانت فترة جيد الاشتراكية حيث انشغل بالقضايا الاجتماعية لينحط إنتاجه بشكل ملحوظ. ولقد اجتاحت الاهتمامات الاجتماعية الرواية نفسها، وعلى وجه الخصوص مشكل المساواة بين الجنسين، لتصبح في الواقع، تقريبًا، رواية الأطروحة، هذا النوع الذي أدانه جيد بوضوح في «مزيفو النقود»[2]. ولكن من بين العقبات الرئيسية هناك الأسلوب الذي كان يلزم أن تكتب به الرواية. لقد أدرك بوضوح، وذلك في وقت مبكر (مارس 1930) أي بعد شروعه في روايته الجديدة بأسابيع قليلة، المعضلة الأسلوبية التي كان من الممكن أن تواجهه:

> «أكرر أنه ينبغي كتابة هذا المؤلف بدون أي هم أسلوبي وأن أي مجهود للتجويد الشكلي قد أقوم به نحوه سيحمل طابعي بشكل واضح... ولكني لا أشعر بأي ابتهاج أن أكتب أنثويًا، بفيض القلم، وكل ما كتبته بهذا الشكل يثير اشمئزازي. إني أشك في أن يكون لهذا الأسلوب العاري من أية «كثافة» قيمة وأخشى أحيانًا المغامرة في مشروع لا أمل فيه»[3].

فيما بعد بأزيد من عام وصف أسلوب الرواية بأنه «ركيك وبدون نبرة»[4]، ولم يحل مايو من سنة 1936 حتى قرر أن يبدأ بداية جديدة تمامًا، فقد مزق الفصل

---

(1) *Geneviève*, Paris (1936 ed.). preface, p. 8.

(2) «عوض روايات الأفكار يقدم لنا حتى الآن روايات الأطروحة البغيضة»، ص 242.

(3) *Journal*, p. 977 (31 March 1930).

(4) Ibid., p. 1046 (25 May 1931).

الثالث ونشر الفصلين الأولين بصورتهما المكتوبة. وفيما بعد سيرفض هذه الرواية باعتبارها أكثر أعماله عناءً، مضيفًا:

«كنت إذًا مسمومًا بالمشكل الاجتماعي. ينبغي أن نقطع الحديث عنه»[1].

وبالنظر إلى هذه الخلفية، ليس مدهشًا أن نجد قلة الصور بجينيفيف. إن الراوية مثل أمها التي تعبدها وبخلاف أبيها الذي تمقته، لا تحفل بالاستعارة وبالزخارف الأسلوبية الأخرى. وكأنه يعتذر عن سطحية لغتها، فقد أجهد الكاتب نفسه لتأكيد أن الأدب لا يعني بالنسبة إليها شيئًا. لقد كتبت لجيد رسالة تفسيرية: «لما كنت غير محبة للأدب، فإني لم أقرأ لك كثيرًا، وهو أمر أعترف به». وفي النص نفسه أوضحت أنها لا تكتب رواية ولا تعلق أية أهمية على الوصف (ص 130) وأنها تعتبر الشعر والأدب مثل «ورود حياة تافهة» (ص 107) وأن الكمال الفني في رأيها يمكن فقط أن يشترى على حساب الصدق (ص 40). وتبرز وجهة نظرها الواقعية على نحو واضح في محادثتها مع أستاذها الانجليزي الذي حاول أن يجعلها تستجيب للشعر:

«صحيح إن الورود لا تغذي الإنسان – كانت تقول – ولكنها تصنع بهجة الحياة، عندما تجعل حديقة مخضرة بأجمل الرياض وأقواها أريجًا، فإنك تكون بلا شك قد أطعمتني. ولكن في الوقت نفسه تكون قد آثرت مذاق الحياة. ولما أجبت بأن روحي لا يمكن أن تتغذى بالمقارنات، مثلما جسدي لا يمكن أن يتغذى بالورود، ردت بابتسامة متأسفة: آه! لو أنك الآن لا تحب أبدًا الصور!» (ص 104-105).

(1) In a letter to Guérard, dated 16 May 1947, and reproduced in *Guérard*, op. cit., pp. 240 ff.

إن مثل هذه الصور التي تستعملها جينيفيف عادية في الغالب إلى أقصى الحدود:

«كنت سأذوب في ذراعيه مثل السكر» (ص 156)، «كان أبي يغير رأيه مثلما نغير الملابس» (ص 71) إلخ.

وهنا قلما تكون المحاولات النادرة لإنتاج صورة أكثر تفصيلاً ذات نجاح أقوى. فلقد تبنت على سبيل المثال تشبيه أمها المتداول حول «القيام بعمل حاسم»:

«أغلقت عيني وجمعت كل قواي، كما لو أني أغطس من أعلى المقفز قبل أن أحسن جيدًا السباحة، ثم ارتميت بقلب خافق» (ص 140).

وفي موضع آخر حاولت أن تجرب صورة فكرية:

«كل ما يمكن أن يساهم في التقدم، كل ما يمكن أن يساعد الإنسان للارتفاع قليلاً فوق حالته الحالية، ينبغي فيها بعد إبعاده بالقدم، مثل درجة السلم التي تم الاستناد عليها في بداية الأمر» (ص 41).

وحتى عندما حاولت أن تصور حالة غنائية، فإنها عجزت عن ترجمتها بألفاظ حية. لقد اهتزت بعمق للطريقة التي أنشد بها صديقها سارا «موت العشاق» لبودلير، ولكن كل ما استطاعت التفكير فيه لوصف ردود أفعالها هو ما يلي:

«فقدت الكلمات معناها المحدد، الذي أكاد لا ألتمس فهمه، كل واحد منها كان يحدث الموسيقى التي توحي بجنة نائمة، وانكشف لي فجأة عالم آخر لم يكن العالم الخارجي إلا انعكاسًا شاحبًا وكئيبًا له» (ص 50-51).

وفي الصفحة الأخيرة من الرواية، عندما انفتحت عيناها فجأة على تعقد العلاقات الإنسانية وهشاشتها، كان لايزال أسلوبها غير جدير بالمناسبة: «المشاعر الرقيقة المكتومة لأمي والدكتور مارشان، وعمتي أيضًا، كل هذه الخيوط الخفية والهشة المنسوجة بسرية من قلب لآخر...» إذا كان جيد قد كتب هذه الروايات الثلاث بضعة سنوات من قبل، فإن «اللوح الثلاثي» منحت فرصًا رائعة للتعارضات الأسلوبية. وفي الواقع يشق على المرء ألا يطبق عليها حكم الكاتب الخاص: «إنني أخشى أعمال الانحلال حيث يقاس انحطاط القوة البطيء» [1] ولحسن الحظ لم تكن هذه كلمات جيد الأخيرة عن فن الرواية.

تيزيـــه:

قبل الشروع في كتابة عمله القصصي الأخير بمدة طويلة[2]، كان جيد مهتمًا بمظاهر معينة من أسطورة «تيزيه». ففي سنة 1931 كتب في يوميته: «أفكر في حياة تيزيه (آه! إني أفكر فيها منذ مدة طويلة)[3] ولكن كان ذلك ثلاث عشرة سنة أخرى قبل أن يتم الكتاب. ويبدو أنه كان عليه أن يتبلور ببطء شديد حول موضوعين: رمزية خيط آريان، وفكرة لقاء متخيل بين تيزيه وأوديب فيما بعد. ولقد كان لصورة خيط آريان إغواء عجيب لجيد، الذي أعطى لها تأويلات عديدة قبل أن يقحمها أخيرًا في قصة «تيزيه». ولقد ظهرت لأول مرة في «قوت الأرض» وفسرت هناك باعتبارها رمز القوة التي تربط الرجل بماضيه وتضمن لحياته الاستمرارية الروحية:

> «لم يكن لذكرى الماضي من سلطة عليَّ إلا ما كان يجب حتى يمنح لحياتي الوحدة، وكان ذلك بمثابة الخيط الخفي الذي أعاد ربط تيزيه بحبه الماضي، ولكن لم يمنعه من المشي عبر المناظر الطبيعية الأكثر جدة» (ص 73).

---

(1) *Journal*, p. 1100 (8 January 1932).
(2) Paris (1946 ed.).
(3) *Journal*, p. 1022 (18 January 1931).

لقد استؤنف الموضوع من جديد فيما بعد في الكتاب، عندما ظهر تيزيه في «جولة العشاق الأكثر شهرة»:

«آريان، أنا المسافر تيزيه الذي يتخلى عنك في باشوس لأستطيع مواصلة طريقي» (ص 93).

أربعة عشر عامًا من بعد، تختزل دلالة خيط آريان إلى مستوى أدنى: وفي الوقت نفسه يذكر جيد مصادفة بأنه يخطط كتابًا عن تيزيه:

«بعد قتله للمينوتور جعل آريان تيزيه يعود إلى النقطة التي انطلق منها.. في «تيزيه» ينبغي تسجيل هذا le fil á la patte، إذا شئنا القول بشكل عامي. إنه يريد الاستمرار، بعد أن قهر المينوتور... »[1].

وفي مدخل يومية خلال السنة الموالية، ارتقى الرمز من جديد إلى مستوى أعلى:

«تيزيه يغامر ويخاطر وسط المتاهة، يؤمنه خيط سري لإخلاص داخلي»[2].

وفي 1927، مع ذلك، قيد جيد مرة أخرى دلالة الصورة بإقامة معادلة بينها وبين التأثير السلبي للمرأة على الرجل:

«مَن يتجه صوب المجهول، عليه أن يوافق على المغامرة وحيدًا، كريوز، أوريديس، آريان، دائمًا تتأخر امرأة، تخشى أن تفلت وأن ترى الخيط الذي يربطها بماضيها ينقطع، تجر تيزيه إلى الخلف، وتجعل أورفيه يعود. إنها خائفة»[3].

---

(1) *Journal*, p. 347 (Feuillets, 1911).

(2) P. 375 (February 1912).

(3) Ibid. p. 840 (12 May 1927).

وبعد تردد طويل بين تفسيرين للأسطورة، الواحد ضيق والآخر متسع، قرر جيد أخيرًا أن يدمج الاثنين معًا في السرد. تيزيه نفسه جنح إلى تفسير الحدث الشامل بألفاظ معادية لمساواة الجنسين:

> «بالنسبة إلى النساء، وهن قوتي وضعفي في الوقت نفسه، هناك تجدد دائم، فلا أفلت من إحداهن إلا لكي أقع في بحيرات أخرى... تلك التي، بحجة الصيانة، زعمت يومًا أنها ستربطني بها بخيط رقيق ولكنه غير قابل للامتداد...» (ص 17).

لقد بسطت التضمينات الواسعة للرمز بفصاحة من قبل دايدلو أكثر العقول فلسفة:

> «لقد تخيلت إذن ما يلي: ربطك وآريان بخيط، هو الشكل الملموس للواجب. هذا الخيط يسمح لك، ويرغمك على العودة إليها بعد أن تكون قد تنحيت. احتفظ مع ذلك بالعزم الراسخ على ألا تقطعه مهما كان سحر المتاهة وإغراء المجهول وجاذبية شجاعتك. عد إليها... هذا الخيط سيكون ارتباطك بالماضي، عد إليه، عد إلى نفسك؛ لأن لا شيء ينطلق من لا شيء. وعلى ماضيك وعلى ما أنت عليه الآن، يستند كل ما ستصير إليه» (ص 63-64).

بهذه الطريقة أصبحت في النهاية، الأسطورة التي أسرت جيد لفترة طويلة، رمزًا للحكمة القديمة، القطب الثاني الذي تبلورت حوله «تيزيه» أي اللقاء بين تيزيه وأوديب، خطر على جيد مثل إضاءة مفاجئة. يحكي في يوميته بأنه مباشرة بعد الانتهاء من مسرحيته «أوديب» كانت له محادثة مع مالروكس الذي اقترح بنوع من الهزل أن على جيد الآن أن يكتب مسرحية عن أوديب في كولون. وفي اليوم نفسه، طوال سفره بالقطار من باريس إلى بيته بكوفيرفيل تبادر إلى ذهنه أن الكتاب حول تيزيه الذي خطط له يمكن أن يضم: «لقاءً حاسمًا بين البطلين،

يقارن أحدهما بالآخر ويضيء حياتها، الواحدة بواسطة الأخرى»[1]. هذا الصدام بين الوجهين الرمزيين الكبيرين أوديب البطل الصوفي والتراجيدي وتيزيه رجل الحركة الناجح، يشكل الجزء الختامي من «تيزيه» وبؤرة الصورة في الكتاب.

عندما لجأ أوديب «الملك المخلوع والحطام الكبير الحزين» (ص 105) إلى ملاذ بأرض أثينا ذهب تيزيه لاستقباله بـ كولون، فكان له انطباع «المواجهة العليا في ملتقى طريقينا» (ص 115). إنه يعرف بأن أوديب قد أخفق بينما كان هو ناجحًا في أي شيء سعى إليه، ومع ذلك فقد أحس بأن أوديب يظل في مستوى أعلى، حتى في حالة الخزي والنفي. وما يقلقه هو لماذا قبل أوديب الهزيمة وأنهاها بفقء عينيه. لقد شرح أوديب دوافعه في سلسلة من الصور التي لا يصرِّح تيزيه الأكثر واقعية بفهمها:

> «أمام ضخامة الرعب المتَّهِم الذي انكشف داخلي، أحسست بحاجة ماسة للاعتراض. ومن جهة أخرى، ما أردت فقأه ليس أبدًا عيني ولكن اللوحة، وهذا الديكور حيث كنت أهتاج، وهذا الكذب الذي لم أعد أؤمن به، حتى أصل إلى الحقيقة» (ص 117).

ومضى أوديب يوضح معناه بتجانس لفظي ذكي ومشؤوم أعاد العبارة الاصطلاحية المعاصرة: «هذا سيفقأ عينيك» إلى أصولها التاريخية: «فقأت عيني عقابًا لها لكونهما لم يهتديا لرؤية بداهة كان من الممكن، كما يقال، أن تفقأ العيون» (نفسه).

إن التوازي بين العمى العضوي والروحي والتفاعل بين النور والظلام في العقل البشري، الذي كشف عنهما جيد في «السيمفونية الرعوية»، أعيد تفسيرهما هنا بواسطة صورة بسيطة، ولكنها رائعة تلخص دلالة فعل التشويه الذاتي عند أوديب:

---

(1) P. 1021 f. (18 January 1931).

«لا أحد فهم الصرخة التي أطلقتها إذن: «أيتها الظلمة، يا نوري!» وأنت لم تفهمها أكثر، إني أحس بذلك جدًا. لقد سُمع أنين، وكان ذلك إثباتًا. كانت الصرخة تعني أن الظلمة أضيئت فجأة بنور خارق، أنار عالم الأرواح... وبينما كانت السماء تتغطى أمامي بالظلمات، كانت سمائي الداخلية في اللحظة نفسها تترصع بالنجوم» (ص 117-118).

يطور أوديب تجربته الخاصة إلى عقيدة صوفية:

«بينما كان العالم الخارجي يحتجب عن الرؤية الفيزيقية، تفتحت داخلي، ما يشبه نظرة جديدة على الآفاق اللامتناهية لعالم داخلي... وهذا العالم غير المحسوس (أريد القول إنه غير مدرك بحواسنا)[1] أعرف الآن بأنه هو الوحيد الحقيقي» (ص 119).

ما أن انفتحت عيناه الباطنية، حتى كان طبيعيًا بالنسبة إليه أن يجرد نفسه من «المُلك الخطِر الذي منحتني إياه جريمتي» (ص 120).

وبمزيد من الإتقان لتفسير الأسطورة اليونانية المنطوي على مفارقة تاريخية، يحمل جيد أوديب قريبًا جدًا من العقيدة النصرانية في الخطيئة الأصلية. وحتى صوره ذات مصدر مسيحي واضح:

«أعتقد أن عاهة أصلية تصيب مجموع البشرية، بحيث حتى النخبة يصيبها الفساد ويحكمها الشر والهلاك، والإنسان لن يستطيع الإفلات دون المساعدة الإلهية التي تغسله من هذه اللوثة الأولى» (ص 121).

(1) Cf. *Le Français Moderne*, Vol. XXV (1957), p. 198.

إن تيزيه يحترم موقف أوديب، ولكنه يقابله بفلسفة أكثر نشاطًا وممارسة للحياة، شبيهة بفلسفة فاوست جوته في نهاية مشواره. لقد منحت كلماته الموزونة والصافية للرواية خاتمة ملائمة:

«سأظل ابن هذه الأرض وأظن أن الإنسان مهما كان ومهما حكمت عليه بالفساد ينبغي أن يلعب بالأوراق التي يملك... لقد صنعت مدينتي. وبعدي سيسكنها فكري للأبد ويحلو لي أن أفكر بأنه بعدي، وبفضلي، سيتمارف الرجال وهم أكثر سعادة وحرية وأحسن. ومن أجل خير البشرية ألفت كتابي وعشت».

ليست الصور كثيرة جدًا في «تيزيه»، ولكنها لا تقتصر على الموضوعين الأساسين اللذين يقعان في صلب الرواية. يتحرك جيد بسهولة كبيرة داخل الحدود الضيقة لوسيلته المفضلة، وقد جعل بطله الأثيني يروي قصته بأسلوب وصفه الكاتب نفسه بأنه شكل من أشكال الحكمة الأثينية: طريقة مدنية ومتكلفة بشكل طفيف، نصف مهجورة half-anachronistic، مع امتزاج قوي للتعابير العامية [1]. في هذه اللغة العجيبة تتاوب الألفاظ النادرة مثل chrysoprases وadonide والألفاظ العتيقة مثل chu و rengréger [2] مع الكلمات المعاصرة مثل imbrogli و corrida ومع التعبيرات المألوفة بل والسوقية مثل tout de go monchou و coup de pied au cul، وقد أنتج هذا التمازج في الأساليب تأثيرًا حادًا وسافرًا. وتكشف الصور في الرواية التنوع نفسه في النغمات. وعلى الرغم من أن أغلبها ذو طابع ثقافي، فإن ثمة لمسة وصفية بالمصادفة:

«كان الخريف قد بدأ يخفق بدفء عذب» (ص 49).

---

(1) See R. Etiemble: "Le style du Thésée d'André Gide" Les Temps Modernes, Vol. II (1946-7), pp. 1032-8 esp. p. 1033.

(2) Cf. Gautier, Loc. cit. p. 38, and my remarks in *Le Françnis Moderne*, Vol. XXV (1975), p. 1991.

أو معارضة كوميدية:

«كنت بالتناوب ملكه الوحيد، بطه وكلبه وصقره... إني أكره أسماء التصغير» (ص 53).

أو مزيج بين المتخب والسوقي على نحو ما هو في صورة ملكة الأمازون أنتيوب التي قورنت بنمر أبيض أو نمر الجبل:

«كانت... ناقصة الثدي ولكن ذلك لم يكن ليشوهها إطلاقًا. وكان لتدربها على الجري والصراع أن صارت عضلاتها مكتنزة ومشدودة مثل عضلات المصارعين. لقد قاومتها فكانت تتخبط بين ذراعي مثل نمر أبيض» [1] (ص 17-18).

إن الوظيفة الأساسية للصورة، من ناحية ثانية، هي توضيح المعنى الرمزي لبعض الموضوعات الأسطورية التي تمثل أحدها في موضوع الأبطال وبطل الفضيلة. وفي بداية قصته يلخص تيزيه منجزاته الخاصة في ألفاظ جليلة:

«كنتُ بعض الطرقات الخطرة التي لم تقترب منها النفس الأكثر جسارة إلا وقد استولى عليها الارتعاش، وصفيت السماء بحيث إن الإنسان ذا الجبين الأقل انحناءً، يتوجس المفاجأة بصورة أقل» (ص 15، وانظر أيضًا ص 107).

لقد تحددت العلاقات بين البطل والأشخاص العاديين بواسطة بيريثو في سلسلة من الصور الموجزة: «من الخير أن تسيطر النخبة بكل سمو فضيلتها على الطبقة الشعبية، فبدون المنافسة والغيرة ستظل هذه الطبقة عديمة الشكل، ساكنة وجامدة، ويلزم الخميرة لرفعها وهو عمل لن يكون أبدًا ضدك» (ص 104).

(1) Cf. *Journal*, p. 1077 (16 September 1931).

اقترح تيزيه أيضًا رواية جديدة لأسطورة التيه التي أصبحت هنا رمزًا لإغراءات اللذة الحسية. إن عليه باستعمال القوة حتى يقود أصحابه خارج الجو الملطف بشكل خطير: «قالوا لي بعد ذلك بأنه كان يبدو لهم نازلاً من قمة النعيم في اتجاه وادٍ ضيق ومظلم، عائدًا إلى هذا السجن الذي كان في ذواتنا» (ص 85).

لقد كان لجيد انجذاب كبير نحو أسطورة دايدلو وإيكارو، وقد تردد بعض الوقت فيما إذا كان عليه أن يعالجها في كتاب منفصل أو إقحامها في «تيزيه»[1]. في الرواية، يفسر إيكارو بنفسه طموحاته: «على المستوى الأفقي، تعبت من التيه. أزحف وأريد أن أنطلق وأغادر ظلي ودنسي وأرمي ثقل الماضي! زرقة السماء تجذبني، أيها الشعر! أشعر أنني أعلو. يا روح الإنسان سأصعد حيثما ارتفعت» (ص 71).

لقد أدهش تيزيه أن يسمع بأن إيكارو حي وميت معًا، وقد وقع لدايدلو أن حدد الرمزية العميقة لقدر ابنه:

> «كل واحد منا لا تحاسب روحه بشكل خفيف يوم القسطاس الأعلى، لا يعيش حياته ببساطة. في الزمن، وعلى مستوى إنساني، يتطور وينجز قضاءه ثم يموت. ولكن الزمن نفسه لا يوجد على صعيد آخر، أي، الحقيقي والخالد حيث تسجل كل حركة تمثيلية وفق دلالتها الخاصة. لقد كان إيكارو، من قبل أن يولد وحتى بعد موته، صورة للقلق الإنساني والبحث وانطلاق الشعر، هذه الصورة التي جسدها طوال حياته القصيرة. لقد لعب لعبته كما ينبغي ولكنه لن يقف في حدود ذاته. هكذا يحدث للأبطال. تدوم حركتهم ويتناولها الشعر والفنون لتصبح رمزًا دائمًا. وهذا ما

(1) Cf. *Journal*, p. 1077 (16 September 1931).

يجعل أوريون، الصياد، لايزال يطارد الوحوش التي صرعها طوال حياته، في حقول البروق المبهجة، بينما تخلد في السماء صورته المرصعة مع حيلته» (ص 73).

لقد كانت كتابة «تيزيه» بالنسبة إلى جيد تجربة منعشة ونوعًا من التجدد الروحي، فقد كتب في يوميته يوم أنهى كتابه: «منذ شهر كنت أعمل فيه يوميًا وبشكل متواصل تقريبًا، في حالة من الحماس السعيد الذي لم أعهده منذ مدة ولا أخال أني سأعهده يومًا ما. لقد كان يبدو لي أني عدت إلى زمن «كهوف الفاتيكان» أو «بروميثيوس»[1]. إن اللذة التي وجدها جيد في العمل واضحة في الأسلوب. فبعد اللغة الجرداء وغير الملهمة في ثلاثية «مدرسة النساء»، تكشف «تيزيه» بلاشك عن بعث جديد لقدرات جيد الفنية. لا تعثر على صور كثيرة في الكتاب، وأغلبها ليس جريئًا أو جديدًا بشكل خاص، ولكن مع ذلك فإنها بتلاؤمها الكلاسيكي وبساطتها المعتدلة وسخريتها اللطيفة، وحكمتها الهادئة والمعتدلة، تصنف ضمن أجود الصور في النثر السردي لجيد.

* * *

في مقال حول أسلوب جيد نشر سنة 1911، كتب جاك ريفير حول صوره ما يلي:

«إنها ليست مؤلفات شاعر. إن أسلوب جيد لا يعيد خلق الأشياء أمام أعيننا. وينبغي ألا تطلب منه أن يجعل لنا الكون محسوسًا. إن صوره النادرة صائبة، ولكنها ليست من تلك الصور التي تعوض فجأة الشيء، وتمثله بإلغائه. إنها تنضاف إليه بتلقائية لطيفة وتشرحه. وفي الغالب، يأتي الأسلوب عاريًا من الصور»[2].

(1) *Journal*. 1939-49; *Souvenirs*. Paris (1954 ed.), pp. 269 (21 May 1944).
(2) Op. cit., p. 180.

لقد لاحظ نقاد آخرون ممن قاموا بدراسة دقيقة لأعمال جيد، ندرة الصورة في أسلوبه[1]. إلا أنه في ضوء المادة التي تم تجميعها في هذا الفصل، يشق علينا القول حقًا بندرة الصور في روايات جيد. فقد عثرت على أزيد من سبع مائة مثال في التشبيه والاستعارة؛ وهو مجموع هائل بالقياس إلى الحجم المحدود لأعماله السردية. وليس من الصعوبة تفسير التناقض بين هذه النتائج والانطباع العفوي للنقاد. فإذا كانت الصور تبدو نادرة عند جيد فإن ذلك يرجع أساسًا لطبيعتها غير اللافتة: إنها مختصرة جدًا، وبسيطة وغير ناتئة ومحبوكة بمهارة في السرد، حتى إنها لا تجذب الانتباه. والحق أن الصور المدهشة التي تلفت نظر القارئ العادي وتستقر في ذهنه، نادرة نسبيًا. وهذه الندرة والغرابة هما اللتان تجعلان الصور أكثر تعبيرًا. وكما لاحظ أحد النقاد بذكاء: «على الرغم من أنه أراد لنثره أن يكون فاقدًا للطابع الشخصي وعاريًا إلى حد الصرامة، فإن المعاودة المستمرة لضرب من الكلمات، والسقوط المتكرر للجملة، والإشراق المفاجئ أو الندرة اللطيفة لمحسِّن لغوي وسط صفحة ما، يكفي لدمغه بطابع لا يُمحى»[2].

وستظل عالقة بالذاكرة تلك المهمة الطموحة التي كلف بها جيد نقاده والمتمثلة في رسم مسار وعيه من خلال تطور أسلوبه[3]. وتتجاوز هذه المهمة الغاية المرصودة للدراسة الحاضرة، غير أننا نملك على الأقل جميع المعطيات لرسم تطور الصورة عنده. ويتفق جميع النقاد على أنه بقدر ما يمضي جيد في النضج بقدر ما يظهر أسلوبه ويخلصه من العناصر الخارجية إلى أن أدرك ما أسماه بيير كين بـ«هذه السلاسة وهذا الصفاء المحير اللذين يصنعان الكتابة عند جيد»[4]. هذا صحيح من غير شك، ولكن لا يبدو أن هناك صلة مباشرة بينه وبين تطور الصورة عنده، وإلا فإننا سنتوقع افتقار «مزيفو النقود» للصور بينما هي في واقع الأمر غنية بها نسبيًا.

(1) Bards, op. cit., p. 140; Hytier, op. cit., p. 67.

(2) Bendz, Loc. Cit.

(3) See above, p. 2.

(4) Op. cit., p. 121; cf. also Starkie, op. cit., p. 58, and Lafille, op. cit., p. 494.

وفوق ذلك، فإننا حتى وإن قاربنا المشكل بذهن منفتح، فلن يكون من السهل علينا رسم منحنى الصورة عند جيد. إن التنوع الشديد لأعماله والتأثيرات غير المباشرة المتضمنة في الشكل المفضل لديه والمتمثل في «المحكي»، جعلت المقارنات بين الروايات المتنوعة موضع صعوبة قصوى. ومع ذلك فإن ثمة اتجاهات واسعة برزت بصورة واضحة، بالنسبة إلى الجانب الكمي، وبعد الغنائية السائبة في «أندريه ولتر» تستقر الصورة على مستوى ثابت تقريبًا، إن هناك تراجعًا مؤقتًا في «الباب الضيق» وعودة في «إيزابيل» إلى الوتيرة السابقة نفسها، على نحو ما كان من قبل وستستمر بعد ذلك في الكتب الثلاثة القادمة، وفي «السوتي» عن نمو متميز في حيوية الصور المستعملة وتنوعها أكثر منه في الجانب الكمي.

هذا التدفق سيتنامى في «مزيفو النقود» حيث الصور أكثر اختلافًا وتعقيدًا وتنوعًا من أي كتاب سابق. ولقد أعقبت هذه الذروة سقطة حادة، ففي ثلاثية «مدرسة النساء» أهملت الصورة باستثناء الجزء الأوسط القصير حيث استخدمت باعتبارها وسيلة للتصوير الشخصي والمحاكاة الساخرة. لقد سجلت «تيزيه» بحثًا خلاقًا آخر لم يصل مع ذلك إلى المستوى السابق، ولعل هذه المعطيات أقل دلالة من خصائص الصور، وخاصة بروز ونمو أو اختفاء بعض الأنماط الاستعارية. وإذا كان الوجه السلبي يتمثل في أن الخاصية الأكثر قبولاً للملاحظة وهي ندرة كثيرة للصورة تطابق بعض النزعات الأساسية لشخصية جيد وتقنية السرد.

1) الصورة الفكرية: لجيد ولع شديد بالصور المنطقية المثيرة المستمدة من العلم والتكنولوجيا والموسيقى ومصادر مماثلة. وتتضح هذه النزعة في أغلب رواياته بما فيها الروايات المبكرة. وقد وصلت إلى قمتها في الصور التحليلية في «مزيفو النقود». وتكمن الخاصية المميزة لهذه الصور في الوضوح والدقة وجوهر طابعها المجرد والموضوعي.

2) الصورة باعتبارها شكلاً من أشكال الظرف والفكاهة: هذا النوع ليس منتشـرًا بالاتساع نفسه الذي حصل للنوع السابق. إنه يزدهر في المناخ الأسلوبي «للسوتي» وقد برز أول مرة في «بالود» وبلغ أوجه في «الكهوف»، وظهر أيضًا في «مزيفو النقود» ومن بين المحكيات «Récits» «إيزابيل» و«تيزيه».

3) الصورة باعتبارها وسيلة للتصوير والتهكم: وتتجلى صور هذه المجموعة على نحو أكثر في المحكيات، حيث يقرر جيد الانفصال عن الراوي وتصويره أو السخرية منه عبر خصائصه اللغوية. والمثالان الكلاسيكيان هما في «السيمفونية» و«روبر». والتقنية نفسها طبقت على نطاق واسع في حوارات «الكهوف»، وظهر أيضًا في «مزيفو النقود» وبدرجة أقل في بعض الكتب الأخرى: «مدرسة النساء» و«إيزابيل».

4) الصورة الوظيفية: حيث نجد في المقام الأول الرموز الكبرى التي تشكل أساس الإيحاء أو تلخص دلالة الروايات المتنوعة، بعضها محفوظ في عناوين الكتب «المستنقع»، «الباب الضيق»، «السيمفونية الرعوية»، «المزيفون»، ولكن كل رواية تقريبًا تمتلك رمزها أو رموزها الأساسية: البحيرة المستديرة في «أوريان» وحافز الخوف من الاحتجاز في «بالود» والطرس في «اللاأخلاقي» ولعبة الطفل المحطمة في «إيزابيل» والقشريات ورمزية الفعل المجاني في «الكهوف» وموضوع العمى الجسمي والخلقي في «السيمفونية» و«تيزيه» وخبط آرديان وأساطير إغريقية أخرى في الكتاب الأخير. ويمكن أن نضيف إلى هذا عددًا من الرموز الثانوية التي حدثت في سياقات مختلفة؛ حافز الاختلاف المتنوع والدلالة الاستعارية للمرايا والصور النباتية المهمة مثل الحنظل في «اللاأخلاقي» ورموز أخرى.

وهناك صنف ثانٍ من الصور الوظيفية أي تلك التي تضطلع بدور حيوي في تطور القصة. مثال على ذلك هلوسات «أندريه وولتر» وكوابيسه وهو على حافة

الجنون وحادث الأيادي القاسية الذي أصبح هاجس الأذى مع ڤانـان. وفي شكل أقل أذى، الانسجام المتزامن وتماثلات أخرى ابتكرها القس لجعل العالم المرئي مفهومًا من لدن جرترود.

إن الانطباع الأخير الذي تتركه لدينا دراسة الصورة عند جيد ذو طبيعة مبهمة. وواضح أن جيد لا يعد صُوريًا من الدرجة الأولى أي ما أطلق عليه مرة جيونو بـ«مولد الصور». وإذا ما قبلنا التمييز الذي وضعه الأستاذ برونو بين نوعين من صانعي الصور: «الكيميائيون» وهم الذين يعبرون عن أنفسهم بواسطة تشبيهات واستعارات فكرية، ثم «الملهمون» وهم الذين تنتج عندهم الصورة من إدراك حدسي وحاسم للتماثلات[1]، فإن جيد سينتمي بوضوح إلى النوع الأول. إنه يتحفظ بشدة في استخدام الصور، ومن المؤكد أنه أنكر دعوة بروست لأن تكون الاستعارة وحدها قادرة على أن تمنح الأسلوب الخلود. ولكن من الواضح، بالمثل، أنه يمتلك نظرة حادة في التماثلات، وخاصة تلك التي تنطبق على النزعة العلمية والتحليلية لفكره. إن صوره ليست غزيرة أبدًا، وقليلاً ما تكون استعاراته جريئة أو مروعة، ولكنه صاغ عددًا هائلاً من الصور الدقيقة والملائمة واللطيفة. لقد كتب إزرا باوند مرة: «من الأفضل عوض إنتاج كتب عديدة، تقديم صورة واحدة على مدى الحياة» (ص 95). فإذا ما حاكمنا جيد بهذا المقياس، فلن يكون أسلوبه بالتأكيد ناقصًا.

قد يكون من مظاهر نشاطه الذهني أن تقوم آخر جملة كتبها على صورة. لقد استغرق، ستة أيام قبل وفاته، حتى وقت متأخر من الليل في قراءة مذكراته، وكان تعبًا وقلقًا. وقد تساءل عما إذا كان ممكنًا وضع لمسة أخيرة في عمل العمر، ثم رفع نظره إلى السماء فرأى الشمس تؤذن بالشروق ليسجل صورة حكيمة

(1) "L'image dans notre langue littéraire" *Mélanges Danzat*, Paris (1951), pp. 55-67.

oraculaire: «إن وضعي الخاص في السماء، بالنسبة إلى الشمس، ينبغي ألا يجعلني أعتبر الفجر أقل جمالاً»[1].

ولعل أفكاره ترجع إلى الأبطال الأسطوريين الذين تحدث عنهم في روايته الأخيرة، ومنهم أوديب الذي اشتعلت سماؤه الداخلية بالنجوم في الوقت الذي وقع فيه العالم الخارجي في الظلمة، وأوريون الصيَّاد الذي مازال يطارد الوحوش التي صرعها على الأرض: «بينما تخلد في السماء صورته المرصعة مع حيلته».

(1) Quoted by C. Day Lewis, *The Poetic Image*. London (1974). p. 52.

الفصل

الثاني

2

رمز البحر في رواية

«مولن الكبير»

1

«عندما أملك قدرًا كافيًا من الصور، أعني عندما أملك الفراغ والقدرة كي لا أرى إلا هذه الصور، حيث أرى وأحس العالم الميت والحي ممتزجًا بحرارة قلبي، حينئذٍ يمكن أن أصل إلى التعبير عما لا يتأتى التعبير عنه...».

كتب آلان فورنيي هذه الكلمات في سبتمبر 1906 في رسالة إلى صديق شاب[1]، في الوقت الذي كان تصميم روايته الأولى والوحيدة قد أخذ شكله في ذهنه. إن الفقرة دالة، وعلى المرء أن يكون محترسًا وذلك بقراءتها كثيرًا. واضح من السياق أن الصورة لا تعني هنا التشبيه والاستعارة، ولكنها تفيد الصورة الذهنية أي استرداد التجربة الماضية. لم يكن قصد الكاتب بأية حال تمجيد أهمية الصورة في الأسلوب الأدبي، فمنذ البداية، اتسمت جماليته بالبساطة على الرغم من أنها استنفذت بعض وقته قبل تحققها. وفي وقت مبكر، في مارس 1906، حذر أخته إيزابيل، السيدة ريفيير لاحقًا، من «الكلمات والنظريات والجمل ثلاثية الألوان»، التي تضع حجابًا بين الكاتب والعالم:

(1) *Lettres d'Alain-Fournier au petit B.*, Paris (1930), p. 26 (20 September 1906)

«أن تعبر عن الحياة كما لو أنه لا تحجبك عنها الكلمات، أن تعبر عنها مثلما قد يحدث في البدايات الأولى للعالم... أن تعبر عنها مثلما يحدث في الدهشة الأولى للطفولة، أن تعبر عنها ببساطة تمامًا بالشكل الذي نشأت على رؤيتها»[1].

وفي موضع آخر يصف هذه البساطة بألفاظ من التوراة:

«أريده أن يكون في بساطة مروعة... إن الأسلوب الذي سأستعمله هو أسلوب القديس ماتيو إنها فرنسية المسيح، كما قال لافورج»[2].

وفي رسالة إلى صديقه وصهره جاك ريفيير تحدث عن «طريقه إلى دمشق»:

«عثرت على طريقي إلى دمشق في مساء جميل. وقد شرعت في كتابة قصتي البسيطة على نحو مباشر مثلما أصنع في

(1) *Lettres d'Alain-Fournier au petit B.*, Paris (1940), p. 122 (17 March 1906).

(2) J. Rivière et Alain Fournier. *Correspondance*, 1905-1914, 4 vol., Paris (1926).

رسائلي، فقرات صغيرة مضغوطة ومثيرة... ومن ثم بدأت سيرها التلقائي»[1].

لقد قضى آلان فورنيي سبع سنوات يعمل في رواية «مولن الكبير» وخلال هذه الحقبة الطويلة، خضع أسلوبه لبعض التغيرات الدالة. كتب بين 1907 و1911 أيضًا الكثير من السكيتشات والقصص القصيرة، طبع بعضها في المجلات. هذه الأعمال اليافعة التي قام بنشرها ريفير فيما بعد بسنوات كثيرة، تحت عنوان «معجزات»، باهتة إلى حد لا يمكن أن تعطي صورة متسقة عن تطور أسلوب آلان فورنيي، ومع ذلك فإنها تبين بجلاء تعاطيه لشكل أدبي رفيع، مثقل بالاستعارات والتشبيهات الزخرفية. إنه يكاد يكون مستحيلاً التعرف إلى كاتب «مولن الكبير» في فقرات شبه رمزية مثل الفقرة الآتية، حيث يلغي الإفراط في الصور المتجانسة حدودها الخاصة:

«إنني أقاوم هذه الفكرة، مثل الدوار، مثل نظرة فاتنة، مثل الطيران المدوم لملاك قاسٍ» («في الحديقة الصغيرة جدًا»، ص 138).

«هذه الأغنية التي استمعنا إليها، تشبه قصرًا من الذهب والورد بين صفصاف ضفاف الماء، وتشبه امرأة ترفع كأسها المزهو بدموع الفخر، وتشبه الوجه الأكثر عاطفة وهو يختفي، بمقدمة المركب، في أكمام الديباج» (*la partie de plaisir*، ص 155).

وكما عبر عن ذلك ناقد معاصر، فإن الكاتب الشاب مايزال يعرض عن تشطيب سطر، فهو لا يريد أن يكون انتقائيًا يدخر بعض صوره وذكرياته من أجل عمل مقبل[2].

---

(1) *Correspondance Rivière-Fournier*, vol. IV, p. 252 (13 September 1910), cf. *The Introduction to Rivière's Edition of Miracles*, Paris (1924), p. 59; J.M. Delettrez, *Alain Fournier ou la pureté retrouvée*, Paris (1957), pp. 175 ff.

(2) R. Gibson, *The Quest of Alain-Fournier*, London (1953), p. 105.

تتمثل الخاصية الرمزية النموذجية لهذه الصور المبكرة في نزعتها التراسلية، ويتضح ذلك في الفقرة المقتبسة أعلاه كما تطالعنا أيضًا في بعض الأمثلة:

«رائحة أنثوية، أمومية ومنزلية، طرية مثل نزول الليل» («جسد المرأة»، ص 131).

«كان لنار الحطب، ذات الحرارة المظلمة أن تدفئ قدميك العاريتين بيديها، بقية الليل» («المناورات الكبرى»، ص 169).

أسلوب هذه الأعمال المبكرة فاسد، ليس فقط من ناحية ثقل الصور المحض وتنافرها، ولكن أيضًا لطابعها الاصطناعي، وغالبًا ما تكون التماثلات متكلفة وغير مقنعة مثلما نجد في هذه الفقرة:

«لقد أضيء المنزل الناعم الفخم في مرتفعاته، مثل امرأة يافعة ينتظر خروجها من بين الأشجار التي كانت تواريها. اشتعل زجاج النافذة الكبيرة، تحت المجرة، وساد الظن أننا بإزاء هوة عجيبة مشرعة على فجر آخر... إنها تسير بجنبه، ويبدو نَفَسُ كلماته السريعة أكثر عذوبة من ذراع امرأة يحيط بالعنق» («مادلين»، ص 14).

ولم تنجُ بدورها «معجزة السيدات الثلاث» المنشورة في أغسطس 1910 والناضجة تقنيًا، من هذه النقائص:

«أكوام الثلج ترفرف حول رؤوس النساء الثلاث مثل سرب الطيور العجيبة، التي تحب نقر وجوهها، أو مثل حشرات الماء التي يجذبها ضوء العيون» (ص 177).

بعد شهر تقريبًا من ظهور هذه القصة، أخبر آلان فورنيي ريفيير عن قصته:

««طريق إلى دمشق» التي مثلت التحول الكبير في أسلوبه، ويلاحظ هذا بشدة في القصتين القصيرتين اللتين كتبهما بين هذا التاريخ وبين نشر «مولن الكبير»».

ولقد اختفى تراكم التماثلات المتنافرة، وأصبحت الصور نفسها أكثر تلاؤمًا وتحفظًا وأحيانًا يظل هناك نشاز مثلما الأمر في هذا التشبيه:

«في هذا المنظر الهادئ حيث ينتهي الصيف، مر قطار مثل حسرة» («معجزة المزارعة»، ص 184).

ولكن هناك أيضًا بعض التشبيهات الملائمة والمعبرة:

«كانت هناك في مرج مجاور بجانب حواجز المدخل الكبير. آلة المدراس، نسمع دويها منذ الصباح مثل زنبور ضخم تم الإمساك به في الصحو» (ص 187).

«كانت له ملامح قصيرة وفم بارز مثل سمكة» («الصورة الشخصية»، ص 199).

«قراءة مثل دبُّوس طويل رفيع متوغل في قلب المراهق الذي كنت» (ص 204).

كانت هذه المقطوعات النثرية، محض تمارين تنفلت مؤقتًا من الجهد المدعم الذي ساهم في كتابة الرواية. وتسجل رواية «مولن الكبير» النقطة النهائية للتطور الأسلوبي الذي نلمح بعض ملامحه في الأعمال المبكرة، ذلك أن نغماتها المخففة وإيقاعاتها الناعمة وتفاصيلها الزخرفية واعتماد الفروق الموحية، يشكل جوًا يمكن أن تضطلع فيه الصور بالدور المفيد بل والمهم، ولكنه يضع بعض الحدود في المجهر. ولقد وصف أحد النقاد هذا الأسلوب بكونه «غنائيًا على نحو يفوق العادة وثريًا بالصور ومنيرًا واستعاريًا وموسيقيًا»[1]، وهذا لا يصدق إلا جزئيًا. وبالتأكيد أن العنصر الاستعاري جوهري – صورة في كل ثلاث صفحات ذات الحجم الصغير[2] – إلا أن الصورة في كليتها غير بارزة وإن كانت في ذاتها تنطوي على أصالة كبيرة، إذ إن بعضها يمتلك خاصية «الطراوة العصية على الإمساك»

(1) A Léonard, *Alain-Fournier et le Grand Meaulnes. Essai d'interprétation Litéraire et psychologique*, Paris (1943), pp. 261-2.

(2) Paris (1933 ed).

التي أعجب بها جيد في الجزء الأول من الرواية[1]، وهي في الوقت نفسه تتسم في الغالب بالقصر والبساطة وتضيف للسرد نغمة سريعة الزوال دون إعاقته أو صرف النظر عنه. ومن ناحية ثانية فإن المظهر الأكثر أهمية في الصور هو الدور البنيوي البارز الذي تلعبه في التأثير الكلي للكتاب، وهذا يصدق بشكل خاص على نوع من الاستعارات المتكررة باستمرار والتي لا تنفك عن النسيج الأساسي للرواية.

(1) *Journal*, p. 1150 (2 January 1933).

2

وحتى القارئ العابر يصدمه هذا التردد وهذه الخاصية الغريبة والمسكونة إلى حدٍ ما لصور البحر في رواية «مولن الكبير». لقد علق مجموعة من النقاد على هذه الخصوصية[1]، ولكن دلالتها الكاملة لن تقدر إلا إذا وضعت مقابل خلفية الصور ككل. وسنجد أن صور البحر ليست عديدة فقط – هناك ثمانية عشر مثالاً، أي سبع المجموع – ولكنها تتضمن إلى حد بعيد التشبيهات والاستعارات الأكثر فائدة في الكتاب وتشكل العديد من الأنماط المتميزة التي تتردد مثل اللوازم في القصة. أول هذه الأنماط يقيم علاقة استعارية ثابتة بين البحر وأحد الموضوعات المهيمنة في الرواية، الموضوع الذي تكرر ظهوره مرات وعاود مرة في الجملة الأخيرة من الكتاب؛ إنه موضوع المغامرة[2]. لقد تم تشبيه المغامرة في

(1) See for example Desonay, op. cit., pp. 40-3; Gibson, op. cit., pp. 234f; Léonard op. cit., p. 50. R. Champigny, Portrait of a Symbolist Hero. An Existential Study *of the Work of Alain Fournier*, Bloomington (1954), p. 113; H. Gillet, *Alain Fournier*, Paris (1948), p. 313; A. Sonet, *le Rêve d'Alain Fournier*, Charleroi (1946), pp. 182ff.

(2) ينتهي الكتاب بهذه الجملة: «لقد تخيلته في الليل، يغطي ابنته بمعطف ثم ينطلق معها في مغامرات جديدة». وحول التردد الملحوظ لكلمة «المغامرة» في الرواية. انظر ليونارد، مرجع سابق، ص 263.

مدها وجزرها بحركة الأمواج، بينما صورت البقايا الكئيبة للمغامرة الكبيرة مثل حطام سفينة على الشاطئ. ولقد وضعت هذه الصور في النقط الحرجة من القصة، وتقارب التشابه في التعبير يضمن التعرف إليها. لقد ظهر موضوع الموجة الأولى مع بداية الرواية. وبعد التفاصيل الواقعية القليلة حول المدرسة بسانت أغات انتقلنا فجأة وبلا توقع إلى مستوى أسلوبي مختلف تمامًا، فلأول مرة نجرب هذا التحول المميز للعلو[1].

«هذا هو التصميم الموجز لهذه الإقامة التي انصرمت فيها أعز أيام حياتي وأكثرها قلقًا. الإقامة التي انطلقت منها مغامراتي وعادت إليها لتتحطم مثل أمواج على صخرة قاحلة» (ص 2).

تتكرر الصورة نفسها في موضع مشابه، مع بداية الجزء الثاني. وهناك وقفة عند هذه النقطة من نمو القصة: لقد رجع مولن من «الدومين Domaine» الغريب ولكنه فقد كل أثر له، وبدا كأن مغامرته قد بلغت نهايتها المحتومة. ولقد أعلن الظهور الجديد لصورة الموجة تدخل القدر واستئناف المغامرة:

«كان ذلك بالضبط مساء يوم الخميس، نحو نهاية الشهر، عندما وصل إلينا الخبر الأول عن «الدومين» الغريب أي الموجة الأولى لهذه المغامرة التي لم نعد للحديث عنها» (ص 126-127).

لقد تحقق حافز حطام السفينة على الشاطئ، الذي يعد تنويعًا خفيفًا للموضوع الاستعاري نفسه، لأول مرة عندما اختفى مولن وعادت عربته إلى القرية فارغة. ولا ترمز الصورة هنا إلى البداية بل إلى النهاية الواضحة لإحدى المغامرات:

«تقدمت إلى الصف الأول ونظرت مع الآخرين إلى هذه العربة الضائعة التي عادت إلينا مثل حطام استرده المد

(1) Desonay, op. cit., pp. 243f.

البحري - وربما الحطام الأول والأخير لمغامرة مولن» (ص 35).

ولقد استخدمت الصورة نفسها لوصف خيبة أمل مولن عندما التقى أخيرًا بإيفون دوكالي «أميرته البعيدة» ليجد فقط بأن المبدأ الأساسي لبحثه عن السعادة هو أن يظل موضوع البحث غير محقق. لقد واصل بعناد شديد تحقيقاته القاسية بشأن كل الأبهة التي رآها مرة في «الدومين»:

«يبحث مولن عن كل هذا برغبة فريدة، كما لو أنه أراد أن يقتنع بأن لا شيء يعوض مغامرته الجميلة، وأن الفتاة الصغيرة التي تجلب له حطامًا قادرًا على أن يبرهن بأنهما لم يحلما معًا، مثلما يجلب الغطاس من عمق المياه حجرة كريمة وطحالب» (ص 267).

تتعزز هنا الصورة بواسطة استعارة «بحرية» أخرى تؤكد أيضًا بعد المغامرة الضائعة وتعذر البحث الميئوس منه.

ويقوم حافز استعاري ثانٍ، ورد مرات متعددة، بتشبيه غرفة أو منزل بمركب يبحر وسط المحيط أو يرسو على الشاطئ. إن هناك شيئًا طفليًا في هذه الصورة، يحيط الموضوعات الأكثر تداولاً بهالة من السرية والمغامرة. لقد تحول القسم في مدرسة القرية إلى مركب في البحر:

«في الساعة الثانية بعد الظهر، في اليوم التالي، يظهر قسم الدروس العليا واضحًا وسط المنظر الطبيعي المجمد، مثل مركب في المحيط. لا نحس هناك بالماء المملح ولا بالشحم الأسود، مثلما في مركب للصيد، ولكن سمك الرنك المشوي على المقلاة والصوف الأشقر لأولئك الذين تدفؤوا عن قرب أثناء دخولهم» (ص 24).

وعندما زار الراوي قرية مجاورة في عشية صيفية هادئة، ذكرته المنازل على طول أحد الخنادق بمراكب راسية ذات أشرعة مرفوعة:

«كانت المنازل، التي ندخلها مرارًا بجسر خشبي صغير، مرصوفة كلها على حافة حفرة تنحدر إلى الطريق، مثل كثير من المراكب بقلوعها المطوية والمشدودة إلى هدوء المساء» (ص 236-237).

ولقد بلغ هذا الحافز أقصى قدرته التعبيرية في مشهد بعد زفاف مولن وإيفون دوكالي. بعد أن غادر آخر الضيوف المكان، أصبح الزوجان الشابان في عزلة تامة، والصوت الوحيد الذي يكسر الصمت يأتي من أغصان الشجرة الوردية التي تصطدم بزجاج النافذة، وبعد انفصال طال بينهما، انطلق مولن وعروسه معًا في مغامرة جديدة: «مثل مسافرين في سفينة تسير على غير هدى، كانا في ريح الشتاء الشديد عاشقين محتجزين بالسعادة» (ص 288-289).

يتمثل الحافز الاستعاري الثالث المرتبط بالبحر في غرق السفينة. وقد سبق أن رأينا بقايا المغامرة تقارن أحيانًا بحطام السفينة على الشاطئ. وهناك صور أخرى عديدة أخذت من المجال نفسه، بعضها بمثابة ذكريات أدبية. إن عنوان الفصل الثالث من الكتاب هو جملة مأخوذة من «روبنسون كروزو»: «كنت أتردد على دكان صانع السلال»، ذلك أن مولن، في ليلة سفره الأول، ذكر صديقه الشاب روبنسون في دكان صانع السلال:

«عندما رأيته هكذا، ضائعًا في تأملاته، ينظر، كما لو كان ذلك عبر مناطق الضباب، إلى هؤلاء الناس الهادئين في عملهم، تبادرت إلى ذهني فجأة صورة روبنسون كروزو حيث نرى المراهق الانجليزي، قبل رحلته الطويلة يتردد على دكان صانع السلال» (ص 22-23).

وقد منحت حكاية أخرى حول غرق السفينة مقارنة مضحكة:

«خاب أملي مثل هذا الغريق الذي كان يظن أنه يحادث رجلاً فاكتشف فجأة أنه كان إزاء قرد» (ص 202).

وفي موضع آخر، تميز الحافز بالغرابة والهلوسة تقريبًا:

«على الذي لا يريد أن يكون سعيدًا، أن يصعد إلى مخزن الغلال، وسيستمع حتى المساء إلى صفير غرق السفن وأنينها» (ص 276).

«طويل، نحيف، مرتعش، عيونه الخضراء المشوبة بالزرقة والحول، شاربه المتدلي على فمه الأثرم. كل ذلك يستدعي وجه غريق يجري على بلاطة» (ص 80).

ولقد تم استمداد تماثلات عديدة من المظاهر المختلفة للحياة بالبحر، فقد قورن مولن وهو يجوب المنزل الأعلى ببحار بريتاني متعود على الحرامة:

«لم تكن الليلة الوحيدة، وقد أيقظتني ضجة خطواته، التي وجدته فيها هكذا يتسكع في الواحدة صباحًا عبر الغرفة ومخازن الغلال – مثل هؤلاء البحارة الذين لم يستطيعوا التخلي عن عادة التناوب على الحرامة والذين في عمق خصائصهم البريتانية، يستيقظون ويرتدون ملابسهم في الوقت القانوني المعتاد لمراقبة الليل الريفي» (ص 50).

ولقد أقيم توازٍ بين الإبحار والحرث؛ ففي جو شبيه بالحلم لوليمة في «الدومين» شاهد مولن بعض الشيوخ تبدو ملامحهم كما لو أنهم ملاحون سابقون، والآخرون لهم سيماء مختلفة قليلاً:

«كان مرتاحًا لرؤية أن هؤلاء لم يبحروا أبعد من أطراف الناحية، وإذا كانوا قد ترجحوا وجالوا أكثر من ألف مرة تحت الأمطار والرياح، فإنما كان ذلك لأجل هذا السفر القاسي دونما خطر، والمتمثل في الجهد المبذول حتى نهاية خط المحراث وإعادته على التو» (ص 89).

يترنم فرانتز دوكالي أخو إيفون البحري المبتدئ هو أيضًا، بمقطوعة موسيقية ذكرت الراوي بغناء البحارة في حانات الموانئ: «نوع من النسيم البحري يشبه ذلك الذي يتغنى به البحارة والفتيات في كباريهات الموانئ للتفريج» (ص 110).

عندما شن بعض شباب القرية هجومًا زائفًا على منزل عائلة سـوريل ادعـوا ركوب سفينة:

«انقضت الجماعة على مسكننا مثل اقتحام السفينة... كان الهجوم مباغتًا مثل اقتحام أحسنت قيادته (ص 129-130).

هناك أيضًا توازٍ أو توازيان بين منطقة سولون المحاطة بالأرض وبين البحر. إن الريح على السهل يبلل الوجه مثل رذاذ الموج (ص 280). وفي صورة موجزة، تعزز تأثيرها بقلب نظام الكلمات: «يتكسر خشب التنوب مثل الموج على حاشية «الدومين»».

قبل محاولة تفسير الدور الذي يضطلع به البحر في «مولن الكبير» سيكون من المفيد تتبع تطور هذا النوع من الصور في كتابات آلان فورنيي المبكرة. إن نظرة خاطفة إلى الأعمال النثرية التي قام بنشرها ريفيير تكشف بوضوح تام أن استعارات البحر كانت جلية وتصب في الأنماط المتميزة الشائعة نفسها في «مولن الكبير». فحافز الموجة على سبيل المثال، كان حاضرًا هناك، على الرغم من أنه لم يكن مرتبطًا بفكرة المغامرة:

«ثم تكسرت موجة الليل الأكثر ظلمة من الأمواج الأخرى فأخذتهم» (ص 148، «مادلين»).

«امتزج بأحاديثهم صوت الغابة المتدفق حتى الزجاج المضاء بأحاديثهم» (ص 170).

إن وضع هاتين الصورتين في مواضع بارزة لأمر ينطوي على دلالة، فالأولى وردت في نهاية الفصل، والثانية في نهاية القطعة برمتها.

إن فكرة الغرفة التي تشبه مركبًا ينجرف بهدوء عبر البحر يشكل أساس أول النصوص القصيرة الثلاثة التي جمعت تحت عنوان «المناورات الكبرى» ومع ذلك لم يكن الكاتب الشاب يستطيع مقاومة إغراء تجويد التماثل:

«غرفة صغيرة... كنت تتجولين طوال الأيام القاحلة في المناظر الطبيعية الهائلة في لون السواد والزرقة بين الأمطار

والسماء، وكنت تصطدمين أحيانًا، خلال صباح كئيب بآثار طاحونة هوائية مهجورة، على قمة تشبه تلك التي غادرتها» (ص 159).

وتستمر الاستعارة على نحو متقطع أزيد من صفحتين، إلى أن وُجدت الغرفة ذات صباح فارغة، «قد جنح بها الشتاء»[1].

وتعود الصورة نفسها، مرة أخرى، على نحو أكثر تحفظًا، في مؤلف متأخر:

«في صالتهم المغلقة، مثلما في مركب مشدود وسط التيار، يتحدث هؤلاء النساء عن الزمن» («معجزة نساء القرية الثلاث»، ص 171).

لقد ظهر حافز الغرق أول الأمر في فقرة متوهجة:

«... مثل غريقين لا يتميزان يطفوان في الليل، آه لقد وجدنا الصحراء حيث نبسط أخيرًا مملكتنا بلا اسم مثل خيمة» («المناورات الكبرى»، ص 170).

لقد حمل المصباح المضيء بالليل وتأثير ضوء القمر على منظر طبيعي، بعض صور البحر إلى ذهن الكاتب:

«ولكن يوقد هذا المساء المصباح المنزلي، مثل فانوس في مقدمة مركب ضائع، مشحون بالحمى والعطور» (الجملة الأخيرة من مسرحية: «في الحديقة الصغيرة جدًا»، ص 140).

«جلس على منحدر قرب مادلين على حافة ضوء القمر الشاسع، مثل منظر طبيعي تحت البحر» («مادلين»، ص 144).

(1) *Correspondance Rivière-Fournier*, vol. II, p. 334 (19 November 1906).

إن قيمة هذه الصور المبكرة متفاوتة جدًا، بعضها يفتقر إلى النضج بشكل واضح، وهي ذات طابع كوميدي صريح، مثال ذلك عندما شوهدت زوجة الفلاح وهي تخاطب: «محيطًا من الفراخ البيضاء» («معجزة المزارعة»، ص 190). والأخرى تؤذن ببعض استعارات «مولن الكبير» الأكثر جذبًا للانتباه. ولكن مهما كانت لهذه الرواية من ميزات جمالية، فإنها توضح أن صور البحر عند آلان فورنيي ليست مجرد نزوة عابرة ولكنها تجليات لفائدة دائمة وعميقة الجذور.

لقد كشفت بعض الفقرات الدالة من مراسلة مولن عن انجذابه العميق للبحر وولعه به. فقد أخبر في رسالة إلى ريفيير عن طموحه للتعبير بأكبر قدر ممكن من الكثافة عن الحب والبحر والطراوة وظل القصور العتيقة. وبعد زيارة إلى الشاطئ الأطلنطي قرب بوردو كتب:

> «كم أعاني. تمنيت ألا أقول ذلك، كما تمنيت ألا أتحدث تمامًا عن حبي، والآن بعد أن أصغيت بالشواطئ، إلى البحر وهو يشرح لي.. حزن هادئ ثابت بنظرات زرقاء يتعذر سبرها»[1].

إن مترجمي حياة آلان فورنيي، ومن بينهم في المقام الأول أخته إيزابيل جمعوا التجارب المتنوعة التي أفضت إلى هذه العناية المستغرقة بالبحر، فقد كان أبوه غالبًا ما يلهو بفكرة البحث عن وظيفة عبر البحار، وأحد أعمامه كان من فرقة «الرماة البحرية» بالسودان. وأحد تلامذة أبيه السابقين ذهب إلى الصين ليعود بتحف وقصص خيالية. ولكن خيال الصبي استبدت به على وجه الخصوص حكايات المغامرة، فقد قرأ هو وأخته عن الأسفار والقراصنة وخطر البحر، وفوق ذلك استبد به روبنسون كروزو «أبو كل الأحلام البحرية وغرق السفن المحبوب»[2]. ولقد سبق أن رأينا كيف أن ذكريات هذا الكتاب انتابته عندما كان يكتب «مولن الكبير». إن كل هذه الفنتازيات المبكرة، الموحَّدة بطابعي الحزن والحنين اللذين كانت وراءهما إقامته في باريس، قاده في سن الخامسة عشر إلى

(1) Ibid. Vol. III, p. 232 (17 August 1907).

(2) *Images d'Alain-Fournier* par sa soeur Isabelle. Paris (1938) p. 47.

مغادرة ثانوية ڤولتير إلى مدرسة بريست حيث أعد لامتحان الدخول إلى التدرب على السفن. ولقد قدمت أخته وصفًا حيًا ورومانسيًا إلى حد ما عن الخلفية العاطفية لهذا القرار:

«هل كانت فكرة الإفلات من محيط الحزن هي التي أفضت به إلى الحسم في القرار؟ فعوض فردوس الطفولة العذبة، مادام الأمر يقتضي التخلي عنه، آه لنبحث عن شيء أكبر ومثير – ليس أبدًا باريس السوداء هذه حيث كثير من البؤس والفظائع تكفن الجمال -: البحر والمغامرات وروبنسون كروزو والغابة وسهل الپامپا ومهاجمة السفن ورياح التيفون.. إنها شيء مضطرم، شيء بطولي، إنها فردوس آخر أكثر خطورة ولكن دونها حدود، إنها الفردوس نفسه الذي وعد به الفردوس الأول، حيث ستتمكن الروح أخيرًا من أن تبسط أجنحتها اللامتناهية» (ص 169-170).

لقد كانت بريست تمثل، مع ذلك، خيبة أمل قاسية، وسيصبح الشاب الحساس بعد ذلك مثقلاً «بحزن هذه (المدرسة – الثكنة – السجن) الغارقة في الظلام، حزن هذه المدينة الممطرة وهذا البحر بلا ألوان» (ص 173). وبعد ستة عشر شهرًا غادر بريست ليتخلى عن فكرة العمل البحري. ومع ذلك احتفظ برغبة حنينية شديدة لحياة البحر؛ وبعد سنتين، أثيرت ذكرياته عندما كان يعبر القناة إلى انجلترا فكتب إلى ريڤيير:

«أتأسف لكوني لست ملازمًا على هذا المركب أعيش ببدلة سوداء، متسلطًا وخشنًا عبر البحر، حتى أذهب يومًا إلى تولون Toulon طالبًا يد فتاة متكبرة وشقراء، جاب أبوها المحيط خمس مرات»[1].

(1) *Correspondance Rivière-Fournier*, vol. 1, p. 14 (9 July 1905).

كل هذه التجارب تلقي بلا شك بعض الضوء على صور البحر عند آلان فورنيي، فقد زودته بالمادة الخام من أجل مجموعة من التشبيهات والاستعارات. بعض معلوماته مستمد من الكتب، ولكن باستطاعته الحديث عن البحر بتلقائية وصدق اعتمادًا على المعرفة المباشرة. ولكن كل هذا لا يفسر مع ذلك لماذا يشغل هذا المجال الخاص هذه المكانة البارزة في صوره.

إن أسباب هذا البروز سيكولوجية في جزء منها وجمالية في الجزء الآخر. لقد ولد آلان فورنيي ونشأ بعيدًا عن البحر، فأحس أنه مأخوذ بقوة إليه، فهو يجسد – وإذا جاز التعبير – يرمز لأعمق الطموحات. إن له سحر العظمة[1] والطهارة والمثال غير المتحقق، وأيضًا إغراء المجهول والمغامرة والسرية. ولقد لعبت الترابطات الأدبية هي الأخرى دورًا ما. إن صور البحر، هذه الخاصية العتيقة في التراث البلاغي[2]، اكتسبت مع الرومانسية مجموعة من القيم الرمزية، بعضها له صلة قريبة بالموقف الخاص لآلان فورنيي[3]، ولبودلير، على وجه الخصوص، تأثير مباشر عليه، فقد كتب في سنة 1906 إلى ريفيير: «.. أزهار الشر التي شغفت بها – بسبب كل ما أحببت في مكان آخر وكان هناك من قبل»[4]. وكيفما كان حنين بودلير مختلفًا عن حنين آلان فورنيي فإن هذا الأخير لا يمكن أن يخفق في التعرف إلى نفسه في فقرات مثل هذه:

«بالنسبة إلى الطفل المحب للأوراق والطوابع
يساوي الكون شهيته الواسعة
آه! كم هو كبير العالم في وضوح المصابيح!
في عيون الذكرى كم هو صغير العالم!
رحلنا في صباح ما، بدماغ يشتعل

---

(1) Cf. W. Jöhr, *Alain Fournier. Le paysage d'une âme*, Neuchatel (1945), pp. 18f.

(2) See Curtius, op. cit., pp. 128 ff.

(3) See W.H. Auden, *The Enchafèd Flood or the Romantic Iconography of the Sea*, London (1951), esp. pp. 65 ff.

(4) *Correspondance Rivière-Fournier*, vol. II, p. 267 (11 October 1906); cf. allotton, op. cit., pp. 144 ff.

وقلب كبير بالحقد والرغبات المرة
ونمضي على إيقاع الموج،
نرجع لا نهايتنا على نهاية البحر» «الرحلة»

لقد وضعت تفسيرات أخرى لتعليل ولع آلان فورنيي باستعارات البحر. وهكذا تم اقتراح أنه، بإدخاله هذه الصور في وصف موطنه الأم سولون، الجزء المحاط بالأرض من فرنسا، فإنه حولها إلى شيء بعيد وغامض، إلى «منظر طبيعي آخر» على حد تعبيره الخاص[1]. وبكلمات العاصفة الملائمة هنا بشكل فريد، فهذه الاستعارات: «تعاني تحولاً بحريًا كبيرًا نحو شيء غني وغريب»، ويتمثل الاقتراح الآخر في أن البحر بالنسبة إليه «رمز لكل ما طمح إليه وأخفق في نيله»: رغبة أبيه في السفر التي لم تتحقق، تجربة الحرمان ببريست، وأيضًا المصادفة العجيبة أن تكون فتاة أحلامه إيفون، التي لا يصل إليها أحد، المقيمة بتولون، انحدرت من عائلة بحرية وتزوجت في النهاية ضابطًا بحريًا[2]. وأن تكون الأفكار الخاصة للكاتب الشاب أحيانًا تسير على النهج نفسه، وأن تكتسب أحلامه المراهقة بوظيفة بحرية حدة قوية بعد صدامه بإيفون، هو شيء واضح في الرسالة التي بعث بها إلى ريفيير والمنصوص عليها أعلاه، كل هذا ينبغي أن يضاف إلى عقدة سيكولوجية قوية تجد تعبيرها في استعارات البحر.

وفي الوقت نفسه ينبغي أن نتذكر أنه مادامت صورة تعبيرية لافتة للنظر قد تشكلت، فإنه من المحتمل أن تقترح نفسها من جديد على الكاتب ويمكن أن تتطور إلى نمط تعبيري عادي. وهنا تكتسي نصوصه المبكرة التي سعى فيها إلى اكتساب صنعته أهمية خاصة. ويحتمل جدًا، على سبيل المثال، أن يكون لحافزي الغرف والمنازل المصورة مثل المراكب، أصل في التجربة المبكرة («المناورات الكبرى»، 1909) لبناء محاولة كاملة عن هذه الاستعارة. لقد كانت المحاولة

(1) Cf. Champigny, op. cit., p. 133; on Alain-Fournier's "other landscape." See Jöhr, op. cit., p. 98 and passim; H. March, 'the Other Landscape" of Fournier', *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. LVI (1941), pp. 266-79.

(2) See Gibson, op. cit., p. 23.

إخفاقًا ولكن التماثل استمر، فقد عاود الظهور في شكل جديد في «معجزة النساء الثلاث»، وقد استلهم في النهاية بعض أبرز الصور في «مولن الكبير». لقد بدأ حافز الموجة يتبلور مبكرًا («مادلين»، 1909) على الرغم من أن ارتباطه بموضوع المغامرة لا يمكن إلا أن يبرز في المناخ الخاص للرواية. وحتى حافز السفينة الغارقة حضر بشكل جنيني في «المناورات الكبرى» كما رأينا. كل هذا لا يقصد به التقليل من الدلالة السيكولوجية لاستعارات البحر، إنه يقترح فحسب أن معاودة الصورة الظهور ليس بالضرورة تجليًا لاندماج عاطفي عميق الجذور، فقد يكون ببساطة ناتجًا عن تلاؤم الصورة وقدرتها التعبيرية.

3

هناك العديد من صور الماء تماثل إلى حدٍ ما استعارات البحر في «مولن الكبير». كان آلان فورنيي شديد الحساسية تجاه الرطوبة، فقد كتب عن المطر وكان له ولع خاص بصفة «مُبلَّل»[1]. وإذا كان للمرء أن يتبنى تصنيف باشلار للصور القائم على العناصر الأربعة، فإن التأثير المتضافر لاستعارات البحر والماء سيضعه بلا ريب ضمن فئة الكتاب الذين يستقون تماثلاتهم أساسًا من المجال السائل[2].

لقد ورد عدد من صور الماء من قبل في الأعمال النثرية المبكرة. وفي «المناورات الكبرى» صورت السماء في يوم ممطر مثل بحيرة كبيرة:

> «صعدنا إلى الأغصان حتى بللنا رؤوسنا في البحيرة الكبيرة للسماء التي حركها الريح» (ص 168).

وفي موضع آخر شبه ضوء القمر، على نحو مألوف إلى حدٍ ما، بطبقة مائية:

---

(1) Cf. Jöhr, op. cit., pp. 23f.

(2) G. Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris. 1942.

«اكتشفت أن دخول الضوء السري للقمر إلى قلبنا، يشبه طبقة مائية خضراء مشوبة بالزرقة على مساحة ممتدة» («معجزة النساء الثلاث»، ص 176).

وفي قطعة متأخرة هناك صورة لطيفة، ولو أنها اصطناعية قليلاً، لمزارع شبهت بجزر زرقاء في نهر:

«أشار إلى الوادي الذي يلتف ويختفي بعيدًا، مثل نهر بطيء محجوب بالضباب ومبذور بالمزارع في باقات من الأشجار تشبه جزرًا زرقاء» («معجزة المزارعة»، ص 184).

وفي «مولن الكبير» برزت بعض صور الماء حول إحدى قوى الطبيعة التي تهيمن على المنظر الريفي، إنه الريح[1]. فقد أوحى بها الصوت العجيب للريح الذي قورن بصوت الشلالات والأنهار الفائضة. إن البساطة الشديدة لهذه الصور ملائمة جدًا لإثارة القوة الأساسية للظواهر التي تشخصها:

«من جديد هب الريح الشديد لأول عشية، كنا نسمعه يزمجر مثل شلال، أو يمضي بصفير قوي يشبه صفير سقطة السماء» (ص 108).

في هذه الصور، تحمل المشابهة بين الريح والماء طابعًا سمعيًا، بينما تقوم في موضع آخر على انطباعات اللمس والحرارة:

«نسمة عذبة مثل ماء دافئ تسيل فوق السور» (ص 165).

من خلال وصف حلم من أحلام الطفولة، تم تصوير الضوء مثل سائل. وهذه المماثلة ليست جديدة ولكنها قد تعززت هنا بواسطة وسيلة تراسلية قوية:

«في هذا الموضع، كان يسيل ضوء كثير العذوبة إلى درجة الاعتقاد بأنه يمكننا تذوقه» (ص 69).

(1) Cf. Jöhr, op. cit., pp. 174f and Gillet, op. cit., p. 313.

ووفق هذا الأخير تحتوي الرواية على اللوازم الأربع الآتية: الريح والبحر والضجيج البعيد ثم الضوء والظل.

وثمة صورة غير مألوفة تشبّه يومًا مملاً بجريان الماء الأصفر في أخدود:

«نعلم أنه سيكون هنا مشهد اليوم الوحيد الذي سيجري كاملاً مثل ماء مصفر في مجرى» (ص 194).

وهناك صدى باهت لهذه الصورة مع نهاية الرواية حيث يضطلع الراوي بوصف عطلة صيفية مملة ورتيبة ويتحدث عن هذه «الأيام المصفرة الطويلة» التي يتم قضاؤها بالمدرسة الفارغة (ص 306).

4

وهناك مجموعتان إضافيتان من الصور في «مولن الكبير» تحملان طابع التجربة المباشرة: الاستعارات المستمدة من مجال الحيوان والأخرى من المجال العسكري. ترتبط صور الحيوان كلها تقريبًا بالطيور، وتكشف عن معرفة القروي الدقيقة بمظهرها وعاداتها. يتسم بعضها بنبرة كوميدية («المناورات الكبرى»، ص 168). وفي الرواية هناك العديد من التشبيهات ذات المسحة نفسها، فقد صورت أم مولن، مع البداية بالضبط، مثل دجاجة قلقة فقدت أحد صغارها:

> «إن المرأة ذات الشعر الرمادي، التي رأيتها منحنية أمام الباب، دقيقة من قبل، في مظهر متوسل وحائر كما لو أنها دجاجة قد فقدت أحد صغار فقستها» (ص 8).

إن غطاء رأس العجوز يلائم تقريبًا الكاريكاتير:

> «وبسرعة أزاحت غطاء رأسها، وطوال المشهد الذي أعقب ذلك، ظلت ممسكة به إلى صدره، مقلوبًا مثل عش في ذراعها الأيمن المطوي» (ص 7).

ويبدو أن الكاتب قد استهوته هذه الصورة، فقد شبه غطاء الرأس من جديد بالعش في الصفحة الموالية:

وتقدّم تشبيهات كوميدية أخرى الأوز والحجل باعتبارها تماثل الكائنات البشرية:

«وكانت حولها الضحكات والصيحات والبطبطات كما لو أن سربًا من البط يطارده كلب)» (ص 168).

«ما أن كدنا نخرج من البوابة الكبيرة حتى انطلق دفعة واحدة، مثل صغار الحجل الخائفة، شخصان من خلف الأرجوحة البلدية التي تستند إلى سور ساحتنا» (ص 133).

هناك صورة أخرى لها علاقة بالطائر مختلفة جدًا في نغمتها تصور إيفون دوكالي في وهن شديد:

«كانت بالقرب منه في حالة ارتجاف تام، مثل خطاف لحظة وضعه على الأرض وارتعاشه برغبة معاودة الطيران» (ص 105).

وحتى فالنتين التي تعد مسؤولة عن سقوط مولن، تم وصفها في صورة رقيقة:

«كانت تنام، ثابتة وصامتة تمامًا، دون أن نسمع تنفسها، كما يجب أن ينام عصفور» (ص 342).

لقد خلفت الفترة التي قضاها آلان فورنيي في التجنيد طابعها على خياله: من النادر أن تكون استعارات المجال العسكري جرافيكية، ولكنها تمتلك قدرة مثيرة للذكريات؛ إنها توحي بالمغامرة وبأخوة الخدمة العسكرية وبطريق الحياة الرجولية الشاقة. وعندما عاد مولن من «الدومين» لم يتعر بالليل مادام قد خطط للخروج فيما بعد والعثور على الطريق إلى القصر:

«أخيرًا جلس على حافة سريره، سحب نعليه اللذين وقعا على الأرض بضجة، وبلباسه التام مثل جندي في معسكر الإنذار، تمدد على سريره وأطفأ الشمعة» (ص 49).

لقد ختم الفصل، حيث انهمك مولن والراوي بالليل في عراك مع صبيان آخرين، بمشهد صغير حيوي توج بصورة من المجال الحربي:

«لكن نحن الاثنين في غرفتنا أعلاه، تحت ضوء المصباح الخافت... مكثنا طويلاً نرتق بذلاتنا المفتوقة ونناقش بصوت منخفض ما حدث لنا، مثل رفيقي حرب عشية معركة خاسرة» (ص 139).

وهناك تشبيه آخر من المجال العسكري غير متوقع، عندما انطلق الراوي وحيدًا للقيام ببعض الكشوف:

«لقد قادني طريق العبور إلى حدود الغابة – وحيدًا عبر الحقول لأول مرة في حياتي مثل دورية فقدها عريفُها)» (ص 185).

وأيضًا بعد مرض إيفون، عندما بدا صوتها أجش بشكل غريب «خشونة شخص عائد من المعركة» (ص 317).

وأحيانًا نجد صورة أروع، من المجال نفسه:

«ومن الصالة الكبيرة المظلمة، كنا نشاهد في صمت من النوافذ الواسعة في السماء الرمادية، تيه السحب» (ص 191).

إن الصورة منظمة جدًا حتى إن الصورة البسيطة والموحية، تؤجل إلى النهاية وتبقى في ذهن القارئ.

وتكشف بعض الصور حساسية آلان فورنيي الحادة تجاه جميع أنواع الانطباعات الحسية. فالروائح، بشكل خاص، تملك بالنسبة إليه قوة مثيرة

للذكريات، فقد علق، في رسالة مبكرة إلى ريفيير، على فقرة في «ريمي دي غورمون» حيث قورن وجه فتاة بـ«نعومة عصا الليلك الأبيض المخبأ تحت الأوراق»:

«الروائح بالنسبة إلى تذكارية إلى درجة كنت أريدها:...
كانت تذكر برائحة عصا الليلك»[1].

في بعض صور «مولن الكبير» تمازجت حاستا الطعم والشم الشقيقتان في كلمة الذوق:

«كانت الريح تحمل قطرات المطر والجو غائمًا وكان يبدو أن للأمسية مذاقًا مرًا، مذاق السأم الذي لا يستطيع حتى الحب أن يسري عنه» (ص 345).

وهنا نشهد تحولاً دقيقًا من المجال المحسوس إلى المجرد. وهناك حركة مماثلة في الفقرة الختامية التي تجسد مشهد الموت، المنقول عن تجربة فعلية، حيث يحمل الراوي جسد إيفون الميت على طول الدهليز الضيق وأسفل درجات السلم الطويل للقصر العتيق. وتنتهي الفقرة بصورة قوية:

«متمسكًا بالجسد الهامد والثقيل، ملت برأسي على رأس تلك التي أحمل، أتنفس بقوة، فتدخل خصلات شعرها الأشقر المتصل إلى فمي خصلات الشعر الميتة التي تحمل رائحة الأرض. مذاق الأرض والموت هذا، وهذا الثقل على القلب، هو كل ما تبقى لي من المغامرة الكبيرة ومنك، إيفون دي كالي، المرأة الشابة التي كثيرًا ما طالها البحث والعشق» (ص 325).

كان لآلان فورنيي أيضًا حساسية تجاه الانطباعات السمعية. وتمتلئ مراسلاته بالتدوينات المضبوطة للأصوات وبالتداعيات التي تثيرها[2]. وتتضمن

(1) *Correspondance Rivière-Fournier*, vol. II, p. 308 (9 November 1906).

(2) See Desonay, op. cit., pp. 236 ff.

الأحاسيس، التي ذكرته بمنزل جديه في لاشبيل دي أنجيلون جميع المقومات التي استخدمها بروست في إعادة بناء الماضي:

«رائحة الخزانة، أزيز الباب، الحائط الصغير بأواني الزهور، صوت الفلاحين، كل هذه الحياة الخاصة التي تقتضي صفحاتها لإثارتها قليلاً»[1].

وفي إحدى رسائله المبكرة إلى ريفيير التي كتبها من لندن في 1905 تحت عنوان:

«الحزن العتيق المتعلق بالتوافق الموسيقي الصغير جدًا للبيانو»[2].

وهو الموضوع الذي ظهر من جديد في الرواية عندما كان يسير الراوي وصديقه معًا في المساحة المحيطة بالقصر بعد زفاف مولن:

«الريح المحمل بالبخار الذي يكاد يكون مطرًا يبلل وجوهنا ويحمل لنا الكلام الضائع للبيانو» (ص 279).

وكثيرًا ما دونت الانطباعات الصوتية في «مولن الكبير»[3] وكانت تمنح الخلفية لبعض أهم صور البحر والماء. وفي موضع آخر تم تقديم الخاصية المخيفة للهدوء التام في عمق الليل بجملة بسيطة ولكنها مؤثرة:

«وطوال الليل، كنا نحس حولنا صمت المخازن الثلاثة، ينفذ إلى غرفتنا» (ص 46).

ويصعب القول بوجود الصورة هنا، إنه مجرد إحساس غامض بالصمت الذي يقتحم غرفة نوم الصبيين من السطح – ومع ذلك فإن غموض الوصف ذاته يحدث تأثيرًا موحيًا تغياه الكاتب.

---

(1) *Correspondance Rivière-Fournier*. vol. I, p. 58 (13 August 1905).

(2) Ibid. p. 17 (9 July 1905).

(3) Cf. Jöhr, op. cit., pp. 173f. and Gillet, op. cit., pp. 313f.

تتضمن مجموعة من صور الرواية حواس اللمس والحرارة، إحداها له طابع متكلف قليلاً:

«سيرد الريح الوشاح على فمها مثل قبلة حارة مفاجئة حتى أنها لتحملها على البكاء» (ص 276-277).

تتضافر في فقرة أخرى انطباعات الحرارة واللمس والضوء في استعارة تراسلية:

«كنا نرى المصباح المتقد على الطاولة، يطرد بصعوبة ظلمة يونيه الساخنة حوله» (ص 207).

وهناك أيضًا عدد من الصور المرئية المبنية على تماثلات في المظهر الخارجي. ويمتلك بعضها نغمة مضحكة:

«بعض الفلاحات العجائز بوجوه مستديرة متجعدة مثل التفاح» (ص 89).

«العربة المرحة بقوقعة مظلاتها المشرعة» (ص 309).

أحد هذه التماثلات المرئية تكرر مرتين في الكتاب على الرغم من أن الفكرة ليست جديدة:

«هذه المنازل الصغيرة الموضوعة بلا تبصر مثل علب كارتونية» (ص 134).

«أمشي على طول المنازل الشبيهة بعلب من كارتون مصفف» (ص 334).

إن صورة أو صورتين من هذه الصور المرئية ذات طابع علمي، الشيء الذي يجعلها إلى حدٍ ما متنافرة في رواية من هذا النوع، على الرغم من أنها ليست شاذة في أسلوب الراوي الذي يزاول مهنة التدريس:

«ستكون هناك فيما بعد كتلة (إنها كتلة الأشياء المجففة التي وزعها فرانتز في القسم) حسابية ومتنوعة الألوان، مثلما على أقدام المرأة التي تمثل العلم، في التأليفات الأليغورية» (ص 143).

وتقوم العديد من الصور في الرواية بوصف الظواهر المجردة بألفاظ ملموسة. إن موضوع المغامرة، على سبيل المثال، الذي وجد رموزه الأساسية في المجال البحري، أوحى أيضًا ببعض الاستعارات الأخرى:

«هل أنا محكوم الآن بتقصي كل كائن يحمل في ذاته الظل الأكثر غموضًا وبعدًا لمغامرتي الفاشلة» (ص 334).

«في فبراير، ولأول مرة في الشتاء، سقط الثلج ليدفن نهائيًا حكاية مغامرتنا للسنة الماضية، ويفسد كل طريق ويمحو آخر الآثار» (ص 210).

وقد تم تقديم العمليات والصراعات الذهنية بالطريقة نفسها:

«ولكن باضطرام الأعوام الماضية كنا نظن أننا نرى ما يشبه وشاحًا من الضباب حيث أخذت نزوته الغابرة تتبدد تدريجيًا» (ص 248-249).

«ماذا يحدث إذن في هذا القلب المظلم والوحشي؟... هل هو خوف من أن يرى هذه السعادة الخارقة التي يتشبث بها، تنهار قريبًا بين يديه؟ وإذًا تحصل الغواية المخيفة بأن يسرع في طرح هذه العجيبة التي حققها، على الأرض نهائيًا» (ص 291).

5

هناك سمة خاصة في صور آلان فورنيي وهي تغليبه للشكل الصريح على الشكل المضمر، أي التشبيه على الاستعارة. وهي نزعة طبيعية لدى كتاب يسعون إلى أسلوب تصويري بسيط ومباشر، بينما يفضل الروائيون، الذين يسعون إلى ترويع القارئ وإحداث تأثيرات صادمة بواسطة وضع عناصر متباعدة موضع تجاور، الشكل المضمر والأكثر تركيزًا[1].

ولقد انعكس ولع آلان فورنيي بالتماثلات الصريحة أيضًا على استخدامه المتكرر للتشبيهات التي لا تشكل صورة. وفي حالات كثيرة يثير توازيًا بين أشياء أو تجارب شديدة التقارب بحيث لا يمكن أن تمنح تشبيهًا أصيلاً[2]، نجد هذا التشبيه المزعوم، على سبيل المثال عندما شبهت الوجبة التي قدمت خلال مأدبة بـ«الدومين» بمأدبة تتصدر عرسًا قرويًا (ص 88). ويتكرر هذا التماثل نفسه في نهاية الرواية مع اختلاف طفيف في الشكل (ص 344). ولكن تظل الحاجة ماسة إلى وجود تباين بين طرفي المشابهة الذي يعد السمة المميزة لأي صورة حقيقية. ونظير ذلك، عندما يطارد مولن طوال زيارته الوهمية للقصر، مهرجًا «عبر ممرات «الدومين» مثلما في كواليس مسرح حيث انتشرت إيمائية الخشبة في كل زاوية»

(1) Cf. my *Style in the French Novel*, pp. 213f. and 218f.

(2) Ibid. pp. 214f; see also R.A. Sayse, *Style in French Prose*, Oxford (1953), pp. 62f.

(ص 93). إننا بإزاء صورة جرافيكية صغرى وليس صورة بالمعنى الحقيقي مادامت المأدبة ككل تكتسي طابع الزي المسرحي بحيث تصبح مقارنتها بمسرحية أمرًا طبيعيًا جدًا.

هناك مع ذلك طرق مختلفة لتطوير التشبيه المزعوم إلى شيء شبيه بالصورة الحقيقية. ومن هذه الطرق، بنية الجملة، فقد تكون المقارنة مبتذلة ومع ذلك فإنه يمكن الجملة أن تكون مبتدعة بحيث توهم بالصورة، مثلاً عندما كان سوريل يبحث عن الطريق إلى «الدومين»، اتفق أن وردت عليه ملاحظة من أحد رفقائه لتقيمه فجأة على الطريق المستقيم، وليحس كأن سبيلاً مألوفًا انفتح أمامه:

> «لم أعد أستمع إليه، مقتنعًا منذ البداية بأنه كان يتنبأ على نحو صائب، وأنه قد انفتح أمامي بعيدًا عن مولن وعن كل أمل، صافيًا وسهلاً مثل طريق مألوف، سبيل «الدومين» الذي لا يحمل اسمًا» (ص 221).

إن التوازي بين اكتشاف الطريق إلى «الدومين» واكتشاف طريق مألوف، لا يمكن، مع أي جنوح للخيال، أن يستدعي تشبيهًا. إن تنظيم الجملة هو الذي يحدث انطباعًا بوجود الصورة. إنه مثال جيد لما أسماه بعض اللسانين الفرنسيين بـ«العبارة المروحية»[1]. تفتتح الجملة بشكل مروحي، كاشفة عن جزء بعد آخر، غير أنها تحتفظ بالحد الأساسي حتى النهاية. تطابق حركة الجملة على نحو وثيق التجربة الموصوفة. وعلاوة على ذلك فإنها تقوم على قلب المسند إليه، الذي هو بناء أدبي يمنح الجملة أهمية وإجلالاً خاصين[2]. ويتعزز التأثير بواسطة وضع الفقرة في موضع بارز عند نهاية الفصل.

---

(1) M. Cressot, le *Style et ses techniques*. Paris (1947), p. 171, and Ch. Bruneau, "la phrase d'art dans la litérature française du XIX Et du XX siècle" *Studia Romancia*, pp. 96-134, pp. 127f.

(2) حول الوظائف الأسلوبية للقلب inversion انظر كتابي «الأسلوب في الرواية الفرنسية» .ch. IV, esp. pp. 179ff

ويمكن أن ينشأ وهم الصورة بواسطة تجميع تفاصيل جرافيكية. إن المقارنة بين الطريق المفقود إلى «الدومين» والفقرة السرية في قصص الأطفال، يمكن أن تكون عديمة اللون في ذاتها، غير أن آلان فورنيي يطورها في صورة غنية وحية:

«أبحث عن شيء أكثر سرية أيضًا. إنه الممر الذي تتناوله الكتب، الطريق القديم ذو العوائق الذي لم يهتد الأمير المنهوك إلى مدخله.. وفجأة لمحناه وهو يزيح داخل ورة الشجر العميق، الأغصان بحركة مترددة ليدين متباعدتين بمحاذاة الوجه؛ مثل شارع طويل مظلم حيث يمثل المخرج دائرة ضوء صغيرة» (ص 186).

تتم معظم صور آلان فورنيي سواء الصريحة أو المضمرة بإيجاز البنية وبساطتها. ولم يكن لسرعة السرد والأسلوب المباشر أن يسمحا بأي إحكام، إلا أنه مع ذلك هناك بعض الحالات يكون فيها النمط أعقد قليلاً. وأحيانًا تتضافر صورتان مختلفتان لتكثيف التأثير الشعوري:

«بيان الرحلة غير التام الذي تمت مراجعته من لدن البوهيمي – آخر مصدر لحقيبتنا الفارغة تقريبًا وآخر مفتاح الحزمة، بعد تجريب جميع المفاتيح الأخرى» (ص 181).

لقد تم تبليغ النتائج المشؤومة لوصول مولن بواسطة صورتين أوليتين:

«ولكن شخصًا ما جاء ليتشلني من كل هذه الملذات التي ينعم بها طفل وديع. إن شخصًا ما أطفأ الشمعة التي كانت تضيء لي الوجه الأمومي العذب المنكب على وجبة العشاء. إن شخصًا ما أطفأ المصباح الذي كنا حوله أسرة سعيدة، في الليل، عندما كان أبي يسحب المصاريع الخشبية إلى الأبواب الزجاجية. لقد كان هذا أغسطين مولن الذي سيدعوه التلاميذ فيما بعد بمولن الكبير».

في الجزء بعد العرس، الذي يعد من بين أهم بؤر الصورة في الرّواية، تتجه الصور أكثر فأكثر نحو التعقيد، فعندما سمع مولن إشارة فرانتز من الغابة وخرج يبحث عنه، تبعه إيفون «مبعثرًا، ممزقًا، تائهًا». وفي هذا الموضع يعترض السرد تشبيه ملحمي استمد موضوعه من الحياة المعاصرة:

«لقد اتفق لي أن رأيت فجأة في أحياء باريس الفقيرة أسرة تبدو سعيدة وملتحمة وشريفة تنزل إلى الشارع وقد فرقها بعض رجال السلطة الذين تدخلوا في المعركة... لم يكن الرجل والمرأة وسط الضوضاء سوى شيطانين يثيران الشفقة، والأولاد الباكون يرتمون عليهما في عناق قوي ويتوسلون إليهما بالتوقف عن العراك. وقد ذكرتني الآنسة دوكالي عندما اقتربت من مولن، بأحد هؤلاء الأطفال المساكين المذعورين» (ص 294).

وقبل ذلك بقليل، عندما كان سوريل يستمع إلى «الحديث الضائع للبيانو» المنطلق في النسيم، استدعت الموسيقى سلسلة من الصور في ذهنه:

«إنها في البداية كصوت مرتعش لا يكاد يقوى على التغني بفرحته من بعيد... إنها مثل ضحك فتاة صغيرة لامرأة ارتدت فستانًا جميلاً وجاءت لتعرضه ولا تدري هل ستحظى بالإعجاب.. هذا النغم الذي أجهله هو أيضًا صلاة وتوسل للسعادة بألا تكون أكثر قسوة، وتحية وما يشبه الركوع أمام السعادة» (ص 279-280).

قد تظهر هذه الفقرة، التي نلمس فيها صدى لبيغي صديق آلان فورنيي، شاحبة عندما نقارنها بالصور الغنية والقوية التي تصاحب الموسيقى عند بروست. إنها تسجل، في البيئة الأسلوبية المختلفة جدًا لـ«مولن الكبير»، الحد الأقصى الذي يمكن أن تذهب إليه الصور دون أن تتجاوز ذاتها.

يمكن أن ننظر إلى صور آلان فورنيي أو أي كاتب آخر، بطريقتين مختلفتين، فقد تخضع للمعالجة الصارمة في ذاتها وبدون الرجوع إلى السياقات التي ترد فيها أو الغايات التي ترمي إليها. ومن هذه الزاوية تصبح نغمة قاصرة وغير قادرة على مضاهاة الغنى الوافر والجدة في صور جيونو على سبيل المثال أو العمق والتعقيد في صور بروست أو البراعة الفكرية في صور جيد أو سارتر. وإلى جانب كثير من التشبيهات والاستعارات المألوفة هناك في «مولن الكبير» عدد من الصور الأخرى ذات أهمية وأصالة لا شك فيها، غير أنه مع ذلك، حتى أجود هذه الصور تجد صعوبة في أن تضع آلان فورنيي في مصاف صانعي الصور الكبار في الأدب الفرنسي.

وإذا ما نظرنا إلى هذه الصور في سياق الرواية ككل، فإنها تظهر في ضوء مختلف كلية، بعضها زخرفي خالص، وأغلبها، بما فيه أفضل صوره، وردت مندغمة في التنظيم العام للرواية، وتلعب دورًا متميزًا في تأثيرها الكلي. إنها ذات وظيفتين أساسيتين: فهي تؤكد إيحائية بعض المواقف وتسهم في تأكيد ذلك الانطباع بـ«الغيرية» Otherness و«المنظر الطبيعي الآخر» الذي يعد أساس العمل في مجموعه، على نحو ما علمنا من قبل.

تبدأ القوة الإيحائية للصور عند إثارة التجارب الملموسة والمجردة على حد سواء. إنها تعمل بواسطة الترابط والنغمات التوافقية: تسهم الصور في إحداث حالة من الحنين الحالم وخلق جو من السرية والسحر والغرابة. يزمجر الريح مثل شلال أو نهر فائض والسحب تنجرف عبر السماء مثل حشد من الجيش، وفي الليل عند المنزل الأعلى يمكنك أن تستمع إلى أنين الغارقين، أو على نحو أسوأ، تستطيع أن تحس تقريبًا بالصمت يطبق عليك. وبالطريقة نفسها استحضرت التجارب المجردة، فالمغامرة تشبه موجة عارمة، وبقاياها تشبه سفينة غارقة انجرفت إلى الشاطئ وطمست آثارها تحت الثلج، لكن عبيرها لازال ملتصقًا بأولئك الذين كان لهم دور فيها. لقد رسم بوريدوم في صور موحية شبيهة بصور المذاق اللاذع لمساء ممطر أو للماء الذهبي المنساب ببطء في أخدود. إن تأثير اقتحام مولن للعالم الهادئ لسوريل الشاب، يشبه اختفاء النور فجأة: إن شخصًا ما أطفأ

الشمعة أو المصباح الذي يستخدم لإضاءة الشرفة العائلية الآمنة والمريحة. إن جميع هذه الصور، وغيرها كثير، تملك هالة إيحائية خاصة بها، تضاف إلى إيحائية المشهد وتُمدّد أصداءه».

وتعد بعض صور آلان فورنيي الجيدة من قبيل التراسلات المتبادلة. إنها تنقل القارئ إلى عالم من التجربة مختلف وبعيد تمامًا. إن ثمة تعارضًا حادًا بين أسلوبه وأسلوب كاتب مثل جيونو[1] صاحب الصور المتجانسة بشكل لافت والمستمدة من الحقول المألوفة والمحصورة نفسها التي تنتسب إليها الموضوعات التي تصفها. إن معظم العناصر المميزة لصور آلان فورنيي – استعارات البحر وتشبيهات المجال العسكري والصور التي تثيرها الموسيقى – كلها لها خاصية «التغريب» depaysement ونقل القارئ فجأة وبدون توقع إلى عالم مختلف. فالقسم المدرسي في سانت أغات يشبه مركبًا في البحر، والمنازل في شارع القرية تشبه مراكب شراعية في مراسيها حيث شدت أشرعتها في الليل، ومولن هو روبنسون كروزو يستعد للإبحار في مغامرته الكبيرة، أو هو ملاح سابق في فترة المراقبة بالليل، أو جندي متيقظ ينام بملابسه، وسوريل وهو يتحرى لوحده مثل عَسَس بدون رتبة عسكرية، يحاول أن يجد «ممرًا سريًا» إلى «الدومين» ولقد أصبح مولن وإيفون بعد زفافهما مثل مسافرين على متن مركب طافٍ على غير هدى في البحر. إن مثل هذه «التراسلات المتبادلة» يشترك فيها كثير من الكتاب، غير أن لها دلالة خاصة عند آلان فورنيي فقد عاش تجربة مزدوجة غريبة حيث لم يكن عالم الحلم يقل واقعية عن عالم الحياة اليومية. ففي رسالة مبكرة كتبها إلى ريفيير يقول: «أحس حولي خارج ذاتي، في الأعلى حياة رائعة لعلني لن أملك القوة للإمساك بها»[2]. ولتحقيق ذلك تصور أن تكون فكرة كتاب «حركة دائمة وغير محسوسة ذهابًا وإيابًا من الحلم إلى الواقع»[3]. ومع نضج الرواية تتعمق دلالة «الحلم» شيئًا فشيئًا غير أن البنية الثنائية ظلت قائمة إلى النهاية، فجنبًا إلى جنب مع عالم سانت أغات

(1) See. my *Style in the French Novel*, pp. 224 ff.

(2) *Correspondance, Rivière-Fournier*, vol., p. 149 (23 June 1906).

(3) See above, p. 104, cf. also Jöhr, op. cit., pp. 95 ff. and passim.

الموصوف بعناية فائقة، نجد «الدومين»، القريب البعيد، بكل ما يعنيه بالنسبة إلى مولن. وعلى الرغم من قربها فهي صعبة المنال. ولقد انعكست هذه الثنائية الأساسية في الصور ذات صفة «النقل» التي تردم الهوة، بطريقتها الخاصة، بين الخيال والواقع. إنها استعارات بالمعنى الأصلي العميق للمصطلح. فهي «تنقل» الذهن إلى عالم من التجربة مختلف.

الفصل

الثالث

3

النسيج الاستعاري في الإبداع الروائي عند بروست

يعتبر بروست من الكتاب القلائل الذين أكدوا الأهمية الحاسمة للاستعارة في الأدب. إن مقولة بروست المأثورة، «أظن بأن الاستعارة وحدها بإمكانها أن تمنح نوعًا من الخلود للأسلوب»[1]، لم تكن من باب المجازفة وإنما كانت تعبيرًا عن قناعة قوية وثابتة. وتتضمن أعماله عددًا من التصريحات الدالة حول عملية إدراك التماثلات وترجمتها إلى صور. ففي مقطع شهير من «الزمن المستعاد» ترقى الاستعارة بحيث تغدو مبدأ أساسيًا في الخلق الأدبي، يوازي في أهميته قانون السببية في العلم:

> «تبدأ الحقيقة عندما يقيم الكاتب علاقة بين شيئين مختلفين، تماثل في عالم الفن العلاقة الفريدة لقانون السببية في عالم العلم، ويحيطها بحلقات ضرورية لأسلوب جميل، أو عندما يبرز جوهرهما بتوحيدهما في استعارة، وذلك بتقريب خاصية مشتركة بين إحساسين، حتى يتم تجريدهما من الحوادث

(1) In his article, 'A propos du "style" de Flaubert', Nouvelle Revue Française, Vol. XIV, 1 (1920), pp. 72-90, cf. above, p. 97.

المحتملة للزمن، وتقييدهما برابط من الألفاظ المتآزرة غير قابل للوصف»[1].

وفي شكل يهيمن عليه الطابع الشخصي يخبر بروست في رواية «السجينة» بأنه مع اقتراب الموت سيصيب الذبول مختلف مظاهر شخصيته، ولكن «سيبقى منها اثنان أو ثلاثة تكون حياتهم أصعب من حياة الآخرين، ولاسيما ذلك الفيلسوف الذي لا يكون سعيدًا إلا عندما يكتشف قاسمًا مشتركًا بين عملين، وبين إحساسين»[2]. وفي جزء مبكر من «الزمن الضائع» تظهر أهمية التجربة الاستعارية في كل من الفنون المرئية والأدب. وقد تولدت هذه الفكرة عند الراوي حينما كان ينظر إلى بعض المشاهد البحرية في استوديو الرسام إلستير Elstir ببالبيك Balbec:

«كان سحر كل واحدة منها يرتكز على نوع من المسخ للأشياء المصوَّرة يشبه ما يسمى في الشعر استعارة... إذا كان

(1) Le Temps retrouvé, Paris, NRF (1949 ed.), vol. II, p. 36.
(2) La Prisonnière, Paris. NRF (1949 ed.) vol. I, p. 13.

الإله الأب قد خلق الأشياء بتسميتها، فقد كان إلستير يعيد خلق الأشياء بأن يخلع عنها أسماءها أو بأن يمنحها أسماء أخرى»[1].

وقد كان بروست واعيًا بمخاطر الاستعارة، حيث جعله الاهتمام الذي أولاه لها لا يتحمل الصورة المبتذلة والعقيمة. وكما سنرى، فإنه يرسم كثيرًا من شخصياته ويسخر منها من خلال لغتها المجازية. ونجد لدى بروست عددًا من الإحالات الصريحة لمخاطر الصورة[2]، لعل أهمها المدخل الذي كتبه لمؤلف بول موران: «ذخائر ناعمة *Tendres stocks*» حيث يحذر من إساءة استعمال الصورة. وقد تمت صياغة هذا التحذير في صورة لافتة:

«إن ما آخذه على بول موران هو أنه أحيانًا يمكن الاستغناء عن صوره. إن جميع الصور التقريبية لا اعتبار لها. فالماء، طبقًا لشروط محددة، يغلي في مائة درجة. ولا تتحقق الظاهرة في درجة 98 أو 99، حينذاك من الأفضل ألا تكون هناك صور»[3].

وتتكرر هذه الأفكار في فقرات عديدة من مراسلته. ففي رسالة إلى جاك إميل بلانش يحذر من الاستعارات الزائفة ويقيم تميزًا بين نوعين من الصور:

«أعتقد أن الصور التي تولد من انطباع، أرفع منزلة من تلك التي تصلح فقط لإيضاح استدلال ما... ثمة موضع تتحدثون فيه... عن الشارات التي نعلقها حينما تكون أقدامنا في الدم. إني لا أحتقر هذه الصور، التي استخدمها تين بوفرة، لكنني أفضل تلك التي تتخلصون فيها من الحقيقة

(1) A l'Ombre des jeunes fielles en fleurs. Paris, NRF (1949), vol. III, p. 87.

(2) See J. Mouton, le Style de Marcel Proust, Paris (1948), pp. 30 ff, and H.H. Bonnet, Le Progrés spiritual dand k'oeuvre de Marcel Proust, I: Le monde, l'amour et l'amitié, Paris (1946), pp. 126f.

(3) P. Morand, Tendres stocks, 7th. Ed., Paris (1923), p. 35.

والشعر، سواء كنتم تتحدثون عن الناس أو عن الطبيعة»[1].

وفي رسالة إلى كامي فيتار Camille Vettard نجد المبادئ ذاتها تطبق على استعمال بروست الخاص للصور:

«بالنسبة إلى الأسلوب فقد أجهدت نفسي لنبذ جميع الصور التي يمليها الفكر الخالص والبلاغة التزيينية والتكلف، تلك الصور التي حذرت منها في مقدمة كتاب موران؛ وذلك لأجل التعبير عن انطباعاتي العميقة والصادقة والوفاء للمجرى الطبيعي لفكري»[2].

إننا لا نجد تصريحات مهمة حول الاستعارة في رواية «من جانب منازل سوان»[3]، وهي الرواية التي ستعالج في هذا الباب، ولكن اهتمام بروست الثابت بمشكل الاستعارة يبدو من خلال إحالات كثيرة. ومن بين الخصائص التي تروق الراوي في أسلوب بيرغوت صور هذا الأخير التي تعبر عن فلسفة جديدة وتمنحه نغمات موسيقية رفيعة تصاحبه. وتكون قوة فعل هذه الصور في ذهن الطفل بمثابة قوة الوحي:

«وفي كل مرة يتحدث فيها عن شيء ظل جماله محتجبًا حتى ذاك، عن غابات صنوبر، أو عن البرد أو عن كنيسة روتردام في باريس أو عن آتالي أو فيدر، كان يفجر هذا الجمال في صورة تتناثر حتى تصل إليّ. ولما كنت أحس أن الكثير من أقسام العالم يعجز إدراكي الواهن عن تميزها إن لم يقربها

---

(1) Correspondance générale de Marcel Proust, vol. III, Paris (1932) p. 109.

(2)Correspondance générale de M. Proust, vol. III, p. 195.

(3) تقع الرواية في جزءين (Paris; NRF (1955 ed، لقد اعتمدنا أحيانًا الترجمة الانجليزية لسكوت مونكريف Scott Moncrieff، وإن لم نتبعها دائمًا.

مني، فقد وددت لو أقف على رأي له، على مجاز له في جميع الأشياء»[1] (ج1، ص 155).

إذا كان الراوي قد تأثر بصور بيرغوت الأدبية الرفيعة – الذي يفترض في هذه الحالة على الأقل أنه تشكل وفق نموذج أناتول فرانس[2] – فإن جدته قد تأثرت بأسلوب مغاير. إن افتتان الجدة بالأثاث العتيق يوازي بالنسبة إليها «أساليب الكلام القديمة التي نبصر فيها مجازًا حجبه في لغتنا الحديثة التآكل الذي تورثه العادة. وهكذا كانت روايات جورج صاند الريفية التي تقدمها لي في عيدي مليئة، شأن أثاث قديم، بعبارات تقادم عهدها وأضحت تعُجُّ بالصور، ولا نجد بعدُ ما يضاهيها إلا في الريف» (ج1، ص 81).

هناك أيضًا كثير من التعليقات الصريحة حول التعابير المجازية التي يستخدمها مختلف شخوصه. إن سوان الذي يشترك مع الراوي ومع بروست ذاته في كثير من الخصائص يتقاسم معهما أيضًا النظرة إلى الحياة الواقعية بلغة الفن:

> «إن ميله الخاص والدائم للبحث عن تماثلات بين الكائنات الحية والصور الموجودة في المتاحف، كان مازال قائمًا، لكن على نحو أكثر ثباتًا وعمومية. لقد كانت تظهر له الحياة المدنية، الآن وقد انفصل عنها، كأنها متوالية من اللوحات» (ج2، ص 137-138).

إن سوان لا يخفي ولعه، أثناء حديث له مع نساء من طبقته الاجتماعية، باستخدام صور قد تفهم فهمًا حرفيًا من لدن الشخص غير المتمرس، ومع ذلك فهو لا يتلطف ليخبرهن بأنه إنما كان يتكلم مجازًا (نفسه، ص 159-160).

(1) «البحث عن الزمن المفقود»، مارسيل بروست، الجزء الأول، ترجمة إلياس بلديوي.

(2) A. Maurois, A la recherche de Marcel Proust, Paris (1949), p. 164, and G.D. Painter, Marcel Proust, A Biography, vol. I, London (1959), ch. VI.

وهناك تعليق آخر أيضًا حول الفطانة الاستعارية التي تتميز بها شخصية البروفيسور بريشو من السوربون:

«كان يثير لدى السيدة فيردوران نزوعًا نحو التماس تشبيهاتها فيما هو مستجد وذلك عندما يتحدث عن الفلسفة والتاريخ» (نفسه، ص 48).

وبالنسبة إلى السيدة فيردوران: «التي اضطر الدكتور كوتار (وهو مبتدئ شاب آنذاك) أن يرد ذات يوم فكها الذي خلعته لشدة ما ضحكت – لكثرة ما تعودت أن تأخذ العبارات المجازية حول الانفعالات التي تحس بها بالمعنى الحرفي» (ج1، ص 281).

يتوقف الراوي في نقط كثيرة من الرواية للتعقيب على بعض الصور. فحينما أعلنت فرانسواز أثناء ندبها لرعب الحرب: «فما هم بشر، بل أسود» يضيف الراوي: «وليس في تشبيه البشر بالأسود، وتقول: «أ-سو-د»، أي إطراء لهم، في نظر فرانسواز». (نفسه، ص 146). ولتصوير المفاجأة التي كانت ستغمر عمته لو أنها علمت بالحلقات الرفيعة التي كان يتحرك فيها، صديقهم سوان، عمد الراوي إلى تشبيه ملحمي حول موضوع الإلمام الشخصي ببطل ميثولوجي، ثم يكبح نفسه:

«أو فكرة دعوة علي بابا لطعام الغذاء معها، فيدخل حينما يدرك أنه أصبح وحيدًا إلى المغارة المتألقة بكنوز لم تخطر ببال، وذلك كيما نكتفي بصورة أوفر حظًا في مراودة خاطرها لأنها رأتها مرسومة على صحون الحلوى لدينا في كومبريه» (ج1، ص 50-51).

في نقطة مهمة من قصة حب سوان وأوديت كان على الراوي أن يفسر تشكيل صورة[1] خاصة، وفي اليوم الذي بدأت فيه علاقتهما كانت أوديت تحمل

(1) L. Spitzer, "Zum Still Marcel Proust", in Stilstuden, vol. II, Munich (1928), pp. 365-497.

في يدها ورد السحلب الذي كان أيضًا فوق لباسها وشعرها، وقد بدأت المودة بينهما بمحاولات سوان المحتشمة تسوية تلك الورود بعد أن هزها سير السيارة التي كانت تحملها. ومن هنا فصاعدًا لم تعد السحالب تنفصل في ذهنه عن تحقق حبه. وفي غمرة افتتانه كان يعشق تخيل أن اتحادهما الذي نشأ وسط الزهور كان شيئًا جديدًا تمامًا يشبه في جدته الحب الذي تجلى للإنسان الأول وسط ورود جنة عدن، وما التسمية الخاصة التي منحها إياها إلا دليل على هذه الجدة. هكذا ظهرت إلى الوجود عبارة faire cattleyas وسرعان ما أصبحت بمثابة شفرة في لغة العاشقين الخاصة[1].

إن هذا الانشغال الدائم بالاستعارة والتشبيه ينعكس في الغنى الرائع الذي تتميز به صور بروست. وعلى الرغم من أن الإحصاء قد يكون مضللاً حينما يتعلق الأمر بدراسة الأسلوب الأدبي[2]، إلا أن بعض المعطيات العددية قد تساعدنا على تقديم فكرة أولية عن تواتر وتوزيع عنصر الاستعارة. إن هناك ما يزيد على 750 صورة في رواية «جانب منازل سوان» أي بمعدل يقارب ثلاث صور في كل صفحتين[3]. إن هذا الكم الكبير لا يعطي انطباعًا كافيًا عن المجال الحقيقي للصورة. ولذلك وجب التذكير بثلاثة عوامل لإدراك كثافة النموذج. أولاً، إن توزيع الصور غير منتظم، فهي نادرًا ما تستعمل في الحوار لكنها تتمركز

(1) "Bien plus tard, qutand l'arrangement (ou le simulacra ritual d'arrangement) des cattleya fut depuis longtemps tombé en désuétude la métaphore 'faire cattleyas', devenue un simple vocable qu'il employaient sans penser quand ils voulaient signifier l'acte de possession physique-- ou d'ailleurs l'on ne possède rien, -- survécut dans leur langage, où elle le commémorait, à cet usage oublié" (vol. II, p. 27).

(2) Cf. my Style in the French Novel.

(3) في الأطروحة التي تقدم بها جراهام لنيل الدكتوراه من جامعة كولومبيا حول صور بروست تم العثور على مجموع 4578 صورة في الأجزاء الخمسة عشر التي تشكل المجموعة، بمعدل صورة في كل صفحة. من نتائج دراسة جراهام أن 69 في المائة من الشواهد تقع في سياقات تحليلية، بينما 28 في المائة منها تقع في مقاطع وصفية وثلاثة بالمائة فقط في الحوار.

بدرجة عالية في المقاطع الوصفية والتحليلية. ثانيًا، إن معظم الصور مركبة ويتم تحليلها بالتفصيل مما يعمق انطباع الكثافة. وثالثًا وأخيرًا، الصور المبتذلة والمألوفة قليلة جدًا. ومهما كانت مزايا هذه الصور فإنها تتميز بجدة وبقدرة تعبيرية كافيتين لشد انتباه القارئ. وتوجد كل صورة تقريبًا في درجة الغليان حسب صيغة بروست.

هناك بعض الاختلافات الدالة بين أجزاء الرواية الثلاثة فيما يخص تواتر الصور. فبينما يشتمل الجزء الأول، أي «كرمبريه» والجزء الثالث والقصير: «أسماء البلدان: الاسم» على كم كبير من الصور يعادل سبع صور في كل أربع صفحات في «كومبريه» وعددًا أكبر في الجزء الأخير، تضعف الصور في الجزء الأوسط: «غرام سوان» إلى درجة أننا لا نجد إلا صورة واحدة في الصفحة، وتفسير هذه المفارقة ليس أمرًا عسيرًا، فقصة حب سوان، وهي ذكريات من طفولة الراوي نفسه، أكثر موضوعية واستقلالية مما هو عليه الأمر في «كومبريه» أو في الجزء الثالث الذي يمكن اعتباره بمثابة تدوين لحبه الأول.

يتكون معظم الجزء الأول والثالث من مقاطع استبطانية ووصفية تعتمد بكثرة على التشبيه والاستعارة، أما الجزء الأوسط فيشمل قدرًا من الحوار ومن التصوير الاجتماعي، وهو مع ذلك لا يخلو من الصور، ولكن اعتماده عليها يبقى ضعيفًا. إن بؤرة الصورة في هذا الجزء الأوسط تكمن في سوناتا ڤانتوي Vinteuil وتأثيرها على سوان. ولكن الاستعارة كما سنرى، تمثل ثروة أسلوبية ثمينة في التحليل المجهري لحب سوان وهي مسؤولة إلى حدٍ ما عن النبرة المتميزة لذلك التحليل.

وليس بالإمكان سوى تقديم تفسير انتقائي للكم الهائل من الصور الذي يزخر به هذان الجزءان. وسأقتصر هنا على فحص أربعة مظاهر للصورة، وهي المصادر التي تستمد منها، والموضوعات التي تدور حولها، والدور الذي تلعبه في رسم الشخوص، وأخيرًا بعض الأشكال والنماذج التي تتخذها.

1

مصادر الصورة

يستمد بروست صوره من مجموعة كبيرة من المصادر. إن سعة معرفته واهتماماته وكذا الطابع الموسوعي «للزمن المفقود»، انعكسا جميعًا في اتساع المجال الذي يستمد منه تماثلاته. ولقد قام السيد موتون M. Mouton في دراسته «أسلوب مارسيل بروست»[1]، بمعاينة شاملة لمصادر الصورة الرئيسية. وسأركز هنا على بعض المجالات التي تمدنا ببعض صوره التي تتميز بفرادتها وروعتها؛ وهذه المجالات هي الطب والعلم والفن ثم عالم الحيوان والنبات.

---

(1) الأعمال التي تناولت موضوع الصورة عند بروست، والتي تنطلق من وجهة نظر مغايرة لوجهتنا نذكر عمل:

Marcel Proust, Sa révélation psychologique, A. Dandieu, Paris (1930).

ويركز هذا العمل على التضحيات النفسية لعنصر الصورة. هناك دراسة أخرى لصاحبها:

ج. تيتك Symbole und Bidler in Werke M. Proust, J. Tiedtke

وهي محاولة لسبر غور الدلالة الرمزية للصورة.

الصور الطبية:

ليس من المدهش إطلاقًا أن يمثل المرض والطب بشكل خاص مصدرًا غزيرًا لصور بروست[1] فقد كان أخوه وأبوه طبيبين بارزين، كما أنه كان رجلاً ذا صحة ضعيفة يعاني من شبه عجز ويعيش في خوف دائم من المرض والموت. وتبرز رسوم وكاريكاتير رجال الطب بشكل واضح في متحف الأصناف البشرية التي تشكل جزءًا كبيرًا من «الزمن المفقود»، كما قدم بروست بعض الأوصاف الطبية الدقيقة للمرض، نذكر منها على سبيل المثال موت جدته في رواية «جانب جيرمانت» *Le côté de Guermantes*.

تنقسم الصور الطبية في «جانب منازل سوان» إلى مجموعتين متميزتين؛ فمن جهة نجد استعارات وتشبيهات هذا المجال متناثرة على طول الكتاب، وهي تنطبق أيضًا على مجموعة متنوعة من الموضوعات، ومن جهة أخرى نجد تمركزًا للصور الطبية في رواية «غرام سوان» وهي تتطور حول موضوع واحد، حب سوان لأوديت، وتلعب هذه الصور دورًا دالاً في بنية هذا الجزء ونبرته.

تضم المجموعة الأولى بعض الصور التي تقوم بشكل واضح على التجربة الشخصية. ففي حياة قضاها بين الأودية، من الأكيد أن بروست كان يتلهف لسريان مفعول العقاقير. ويتم نقل الإحساس بالراحة، بعد توقف الألم، إلى المجال الخلقي:

> «وفجأة زال قلقي وغمرتني سعادة مثلما يأخذ دواء قوي بنشر مفعوله فيزيل عنا الألم: لقد اتخذت قرارًا يقضي بألا أحاول النوم إلا بعد أن أرى أمي ثانية» (ج1، ص 69).

(1) Cf. Mouton, op.cit., and L.A. Bisson, "Proust and Medicine" Literature and Science, Oxford (1955), pp. 292-8. See also A. Polanscak, "Le Role du corps dans l'esthetique proustienne". Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia, fax. 6 (1958), pp. 39-51.

ثمة توازٍ محكم في بداية الكتاب بين المرض والأرق (ص 14). يستيقظ الراوي في منتصف الليل ليفكر في رجل مريض يقضي الليل بفندق غريب، فيوقظه ألم مبرِّح. والضوء المتسلل من تحت الباب يجعله يعتقد أن الفجر قد حل، لكن سرعان ما يختفي الضوء ليدرك أنه مازالت تنتظره ساعات طويلة من العذاب.

وفي أحيان كثيرة يقام توازٍ بين المخدر وبعض الظواهر الخلقية. ففي وقت مبكر من الرواية تُشبَّه العادة بالمخدر (ص 22)، ثم سرعان ما يتم تطوير هذا التماثل بعد ذلك:

> «ومثلما يشهد مريض، بفضل مخدر، العملية التي تجرى له بوضوح تام ولكن دون أن يحس بشيء، كنت أستطيع أن أتلو لنفسي أبياتًا من الشعر أحبها أو أن ألحظ الجهود التي يبذلها جدي كيما يحدث سواه عن دوق أوديفريه باسكيه دون أن أشعر من جراء الأولى بأي انفعال ومن جراء الثانية بأي جذل» (ج1، ص 59-60).

وتستمر هذه الصورة في التردد حيث تعود للظهور بعد صفحتين، مرتبطة هذه المرة بالصمم الذي تفرضه على نفسها عانس عجوز: «الآنسة سيلين التي حال اسم سان سيمون لديها – وهو أديب – دون التخدير التام لحاسة السمع...» (نفسه، ص 62).

وتتكرر صورة المخدر لاحقًا في الرواية لوصف تأثير «الجملة القصيرة» لفانتوي على سوان:

> «عند النظر في وجه سوان أثناء سماعه «للجملة»، قد يتبادر إلى الذهن أنه بصدد تناول مخدر يزيد من سَعة تنفسه» (ج2، ص 31).

وتستمد بعض الصور الدالة من الاختلال العصبي والعقلي، فالصمم الذي تتظاهر به العمتان العانستان كلما كان مدار الحديث موضوعًا دنيويًا يثير تشبيهًا طبيًّا مفصلاً ينتهي بتوجيه النقد إلى أطباء الأمراض العقلية:

«فإن كان جدي إذ ذاك في حاجة إلى لفت انتباه الشقيقتين ينبغي له اللجوء إلى هذه الإنذارات المادية التي يستخدمها أطباء العقول إزاء بعض المصابين بهوس الشرود، كالضربات التي تُوالي على قدح زجاجي بنصل سكين وتوافق مناداة مفاجئة بالصوت والعين، والوسائل العنيفة التي ينقلها في الغالب هؤلاء الأطباء النفسانيون إلى علاقاتهم اليومية بأناس أصحاء إما بسبب العادة الناجمة عن المهنة، وإما لظنهم بأن الكل على شيء من الجنون» (ج1، ص 56).

إن قبلة الأم الليلية كانت تعني للراوي في طفولته الشيء الكثير حتى إنه كان يود لو يستـوفيها بمثل الانتباه الشديد الذي يركز به بعض المجانين على عملية إغلاق الباب، ليستطيعوا حينما يعاودهم الشك المرضي أن يتيقنوا تمامًا بأنهم قد أغلقوه بالفعل» (نفسه، ص 58).

ثمة تشبيه غريب بين حركية ماء السوسن والعمل الإرادي لبعض المصابين بالإرهاق العصبي، وقد وُصف سلوك هؤلاء بالتفصيل؛ مما أسهم في إلقاء الضوء على سيكولوجية شخصية العمة ليوني المهمة:

«وكنت أعود فألقاه [أي النبات] من نزهة إلى أخرى لا يتبدل وضعه ويذكر ببعض مرضى الأعصاب الذين يحتسب جدي عمتي ليوني في عدادهم والذين يقدمون لنا على مر السنين المنظر الذي لا يتبدل للعادات الغريبة التي يخالون أنفسهم كل مرة في عشية الانعتاق منها والتي يحتفظون بها على الدوام، فالجهود التي يتخبطون فيها وهم في دوامة

ضروب قلقهم وهوسهم، وعبثًا يفعلون للخروج منها، إنما تضمن سير نظامهم الحياتي الغريب المشؤوم» (نفسه، ص 255).

إن الظهور الكالح لطبيب جراح تم رسمه في بعض الصور الحية، فإخضاع أوديت لاستنطاق قاسٍ من قبل سوان يماثل جراحًا في خضم عملية:

«كان لا يتخلى عنها، مثله في ذلك مثل جراح ينتظر زوال حالة تشنج أوقفت عمليته الجراحية، ولكن هذا لا يجعله يتخلى عنها» (ج2، ص 187).

وفي موضع آخر، يقدم لنا نشاط الجراح وسرعته وفعاليته، بالإضافة إلى كونه جافًا وجامد الشعور، في صورة الطبيوية الحقة: «الوجه الذي لا لطف فيه، الوجه المنفر الرائع الذي للطبية الحقة» (ج1، ص 137).

تتميز بعض الصور الطبية بسمة كوميدية متميزة، فعندما تظاهرت العانسان بالصمم، كانت حاستها السمعية قد تعطلت وتعرضت للضمور (نفسه، ص 56). ولقد تشكلت نظارة الماركيز فوريستيل فوق عينه مثل غضروف زائد، بينما كانت نظارة الماركيز بريوتي تشبه مجهرًا[1].

وتختلف كثيرًا نبرة ووظيفة تلك الصور الطبية المتعلقة بحب سوان لأوديت. فقد شكلت مقارنة الحب والغيرة بمرض ما، وسيلة أدبية تقليدية أصبحت، خاصة تحت تأثير أوفيد، إحدى الاستعارات المبتذلة في الشعر الأوروبي، ولكن ليس هناك شيء تقليدي في نهج بروست، فصوره حديثة جدًا، رسمت بصرامة ودقة شبه علميتين، ويبدو للمرء أحيانًا أن المؤلف قد تحول إلى طبيب يقوم بتشخيص مريض ألم به داء عضال.

---

(1) "[il] portait, collé à son revers, comme une préparation d'histoire naturelle sous un microscope, un regard infinitésimal et Grouillant d'amabilité" (vol. II, p. 142-3).

إن الأثر الذي ينشده بروست يتحقق بواسطة مجموعة من الوسائل في مقدمتها الصور العديدة التي تشبه سوان وغيرته بمرض ما، دون تحديد لعوارض هذا المرض:

«لقد تفاقم هذا المرض، الذي هو حب سوان، لدرجة أن كل عاداته صارت ممزوجة بحبه، وكذا بكل أفعاله وفكره ونومه وحياته وحتى بما يرغب فيه بعد موته، لدرجة أنهما أصبحا واحدًا، لا يمكن فصلهما دون تحطيم سوان كلية، وكما نقول بلغة الجراحة فإن حبه لم يعد يتحمل عملية جراحية» (ج2، ص 119-120).

إن الألم الذي يسببه له حبه يمثل تجربة جديدة بالنسبة إلى سوان شبيهة بمعاناة المرء من مرض ما لأول مرة. وتقدم بدورها أوديت، التي تمثل مصدر هذا الألم، كأنها مرض خطير يتطلب عناية خاصة: «كان يريد أن يمنحها عناية زائدة كما لو أن الأمر يتعلق بمرض اكتشفنا فجأة أنه أكثر خطورة» (نفسه، ص 188). وحتى الأفعال العادية جدًا تنزع لاكتساب دلالة مشؤومة:

«كان يتعجب أن أفعالاً كان يعتبرها غاية في البساطة والمرح صارت تبدو له الآن جسيمة كأنها مرض قد يؤدي إلى الموت» (نفسه، ص 192).

وفي صورة دقيقة ومركبة نجد تماثلاً بين الألم العقلي والألم الجسدي. إن شكوك سوان التي تنتقل أحيانًا من شخص لآخر تشبه أعراض المرض التي تحل محل أعراض سابقة مما يجلب راحة مؤقتة للمريض. وقد يحدث أن يتحرر من آلام الغيرة لعدة أيام فيحس كأنه قد استعاد عافيته كاملة، ولكن هذا الوهم لا يدوم طويلاً:

«لكنه عند استيقاظه صبيحة اليوم الموالي أحس بالألم نفسه وفي الموضع نفسه، وهو الإحساس الذي بدا له يوم أمس كأنه قد خف وسط سيل من الانطباعات المختلفة، لكن

الألم لم يبرح مكانه. بل أكثر من هذا، فإن حدة هذا الألم هي التي أيقظت سوان» (نفسه، ص 131).

لما شعر سوان بأن إحساس أوديت نحوه قد تغير، أصبح يُعز كل شيء قد يومئ إلى حنانها، مثله في ذلك مثل أولئك الذين يرتقبون بقلق ردود فعل طبيعية من صديق ما أثناء المراحل الأخيرة من مرض عضال (نفسه، ص 175).

إن صورًا كثيرة تحيل على المراحل المتعاقبة لمرض ما. عند نهاية «كومبريه» يعقد الراوي مقارنة بين التناوب المنتظم للحالات النفسية التي تنتابه وبين التردد المنتظم للحمى (ج1، ص 239). وأحيانًا هناك تقلب مماثل ينتاب إحساس سوان نحو أوديت. إن تلهفه لرؤيتها يضعف مع تكرر لقاءاتها التي أصبحت أمرًا روتينيًا، لكنه يسترجع حدة تلك الرغبة حينما يبتعد عنها مؤقتًا (ج2، ص 118). ويكون «للجملة القصيرة» تأثير شفائي على مزاج سوان:

«ومثل بعض المسنين الذين يبدو لهم فجأة بلد وصلوا إليه، ونظام مختلف، وأحيانًا تطور عضوي وعفوي وغامض، تحمل معها تراجعًا كبيرًا لمرضهم حتى يشرعوا في التطلع إلى الإمكانية غير المؤملة في بدء حياة مختلفة تمامًا في أواخر أيامهم، كان سوان يعثر في ذاته... وجود إحدى تلك الحقائق اللامرئية التي كف عن الإيمان بها» (ج1، ص 311).

ويتم تصوير تقدم النقاهة الذهنية بألفاظ فيـــولوجية:

«من حسن حظ سوان أنه كان يوجد، بفعل الآلام الجديدة التي استولت على روحه مثل حشود من الغزاة، عمق طبيعي أكثر قدمًا وعذوبة، يكابد بهدوء، مثل خلايا عضو مجروح الذي سرعان ما يقوى على إعادة تجديد الأنسجة المضرورة، كأنها عضلات عضو مشلول يسعى إلى استعادة الحركة. إن سكان روحه هؤلاء الأكثر قدمًا، يجندون للحظة

كل قوى سوان في هذا العمل التجديدي الذي يمنح وهم الراحل للمتماثل للشفاء أو لمريض في غرفة العمليات» (ج2، ص 188-189).

ثمة تناظر بين استعارة عشق المرض من جهة، واستعارة العقاقير الترياقية والمسكنة. إن حضور أوديت هو العلاج الوحيد الذي تستجيب له حالة سوان، وإن كان هذا العلاج يسكن آلامه مؤقتًا، فإنه يساعد في نهاية المطاف على تفاقم المرض (ج2، ص 129). وكانت حاجته إلى الترياق تزداد حدة مع تقدم المرض:

«كأنه كما كان يزداد الألم، يزداد في الوقت نفسه ثمن المسكن المضاد للسم الذي كانت تملكه هذه المرأة دون سواها» (ج2، ص 188).

وتزداد فعالية هذه الصورة قوة بواسطة بنية الجملة وإيقاعها المتوازيين، والتي تتمحور حول تكرار فعل «يزداد».

وهناك مجموعة أخرى من الصور الطبية تقوم على مقارنة الحب والغيرة بأعراض المرض وأشكال نوعية منه. وبعض هذه التماثلات تقليدي، فتشبيه فعل الحب بفعل السم أو الجرح من الاستعارات المبتذلة في الأدب الغربي، لكن بروست ينجح في تجديد هذه الصور المبتذلة بفضل كثافة رؤيته وواقعيتها. إن بعض ألفاظ أوديت تمزق قلب سوان، كما لو أنها كانت تؤذيه بالمعنى الحرفي للكلمة، مما يخلق لديه إحساسًا بالمرض وكأنه ابتلع السم (نفسه، ص 187)، وقد تجرحه أيضًا كلمة ينطق بها صديق دون مبالاة: «كأنه جريح لمسه شخص في موضع الجرح دون حذر» (نفسه، ص 79). ثم تراه يطيل التفكير والتأمل في مثل هذه الألفاظ مما يسبب له آلامًا لا حصر لها، مثل رجل مريض يتألم كلما قام بحركة لا يمكنه تجنبها (نفسه، ص 192). وثمة صور أخرى تغلب عليها نغمة عصرية، فقد كان سوان يرصد مرضه العقلي بطريقة موضوعية كما لو أنه كان يتعمد تلقيح

نفسه حتى يتمكن من دراسة آثار المرض (نفسه، ص 109). وفي مكان آخر نجد مقارنة بين عذاب الحب وبين مرض جسدي مزمن مثل الإكزيما[1].

وعندما أعرب أحد أصدقاء سوان عن دهشته لافتتان شخص من مستوى سوان بشخص عديم الأهمية عقب الراوي بصورة تماثل بين هذا الافتتان ومرض الكوليرا[2].

وثمة توازٍ مفصل في مقطع آخر بين خداع سوان لنفسه وبين سلوك المستهلك أو المدمن على المورفين[3].

وتتطور هذه الاستعارة المزدوجة بقوة ذاتية إلى أن تصل نهايتها المحتومة:

«وصل حب سوان إلى هذه الدرجة التي يتساءل فيها الطبيب، أو في بعض الأمراض، الجراح الأكثر جرأة: هل من المعقول أو حتى من الممكن حرمان المريض، بعد هذا من علته أو انتزاع ألمه؟».

ترى ما هي الغاية من وراء هذا العرض الخارق للصور الطبية؟ إن مثل هذا الأسلوب المكثف المتواصل لا يمكن أن يكون ناتجًا عن مصادفة أو عن باعث مفاجئ أو عن مجرد نزوة التداعي، كما أنه لا يمكن تفسيرها على أساس عوامل

(1) "Swann trouvait sage de fair e dans sa vie la part de la souffrance qu'il éprouvait ignorer ce qu'avait fair Odette, aussi bien que la part de la recrudescence qu'un climat humide causait à son eczema" (vol. II, pp. 83-4).

(2) "C'est à peu près comme s'étonner qu'on daigne souffrir du choléra par le fait d'un être aussi petit que le bacilli virgule" (vol. II, p. 63).

(3) "Swann eut sans doute trouvé qu'il était incompris d'Odette, comme un morphinomane ou un tuberculeux, persuadés qu'ils ont été arêtés, l'un par un événement extérieur au moment où il allait se délivrer de son habitude invétérée, l'autre par une indisposition accidentelle au moment où il allait être enfin rétabli, se sentient incompris du médecin qui n'attache pas la même importance qu'eux à ces prétendues contingences ..." (vol. II, p. 118).

شخصية صرفة مثل دراية بروست بمهنة الطب أو اهتمامه بحالته الصحية. إن تواتر هذا الحافز يقتضي من الكاتب درجة عالية من الوعي والتعمد، وهو أمر لا يخلو من مخاطر، فالتكرار الدائم لتماثل ما، قد يؤدي إلى الرتابة والملل، إلا أن هذا الخطر قد يتقلص كثيرًا بتنوع الصور وقوتها التعبيرية. وهناك أيضًا مبدأ عام تخضع له كل العناصر الانفعالية في اللغة، فبقدر ما تتكرر بقدر ما تفقد فعاليتها بسرعة.

إلى جانب هذه المزالق العامة، هناك خطر محدد يكمن في الصورة الطبية، فهي ذات نكهة أبعد ما تكون عن المسرة، فالإحالات المتتالية على المرض والألم، وعلى حجرة المرض وحجرة العمليات، ناهيك عن الأمراض الخطيرة واقتراب الموت، تساعد كلها على خلق أثر كئيب. وكما قال حديثًا أحد النقاد: «إنها [الصور الطبية] تمنح قصة حب سوان نبرة طبية متميزة»[1]. ومهما كانت غاية بروست فلا شك أنها غاية مهمة إلى درجة قبوله المخاطر الكامنة في هذه العملية.

يقدم سارتر في «الوجود والعدم»[2] اقتراحًا مهمًّا حول دور الصور الطبية والبيولوجية عند بروست، وقد قام بانتقاد منهجه، الذي يقوم على «التحلل الفكري» decomposition intellectualiste الذي يفكك حالات ذهنية متعاقبة إلى مكوناتها قصد الحصول على علائق سببية فيما بينها. يقف سارتر على مقطع من «غرام سوان» ينتهي بالصورة التالية: «هكذا بفعل كيماوية شرِّه ذاتها، وبعد أن صنع من حبه غيرة، شرع من جديد في صنع الحنان والشفقة من أجل أوديت» (ج2، ص 114-115).

(1) R. Virtanen, "Proust's Metaphors from the Natural and the Exact Sciences", Publications of the Modern Language Association of America, vol. LXIX (1954).

إن هذا المقال وإن كان لا يعالج الصور الطبية، فإننا نعثر فيه على الملاحظة التالية: إن التماثلات الطبية تختفي تمامًا من المناخ المفعم بالشباب الذي يسود الجزء الأخير من «فتيات في ظل الزهور» وأنها أيضًا تكاد تغيب كلية عن «جانب غيرمانت»، وأن عددها لا يكثر إلا في الصفحات الحالكة عن «صودوم وجومورا».

(2) Sartre, L'Etre le néant, Paris (1943).

يكمن اعتراض سارتر على هذه التماثلات في سببين، أولاً، نزوعها إلى إخفاء طابع اللاعقلانية الذي تتميز به الظواهر الذهنية. وثانيًا، تقدم الظواهر كأنها كائنات مستقلة. يقول سارتر:

«يسعى بروست إلى تكوين كيماوية رمزية، ولكن الصور الكيميائية التي يستخدمها لا تقوى إلا على تقنيع الحوافز والأفعال اللاعقلانية. إننا نحاول أن ننساق نحو تفسير آلي للنفساني الذي يشوه طبيعته كلية دون أن يكون معقولاً على الإطلاق. ومع ذلك لا يمكن أن نمتنع عن الظهور بين حالات العلاقات الغريبة شبه الإنسانية... التي تكاد توهم بأن الأشياء السيكولوجية هي عوامل agents ذات نشاط».

قد يكون سارتر على صواب بخصوص النقطة الأولى، غير أنها تتجاوز إشكال الصورة. إن النزعة العقلانية التي ينتقدها سارتر تعد خاصية في سيكولوجية بروست ككل: فالصور البيولوجية، أو على الأقل بعضها، يبقى تابعًا لتوجهه العام. وهذه النزعة تبقى قائمة حتى لو لم تكن هناك صور تسندها. أما الانتقاد الثاني فهو أوثق صلة بالموضوع، فالصور التي تماثل الصورة التي ساقها سارتر تلعب ولاشك دورًا مهمًّا فيما يصطلح عليه الفلاسفة بمادية التجريد، وتساهم إلى حد كبير في تقديم الخصائص والأفعال كأنها مواد مستقلة أو «أشباح بفعل القدرة الانكسارية للغة»[1]. ومع ذلك، كما يلاحظ سارتر نفسه، فإن هذا النزوع نحو اعتبار المجرد شيئًا ماديًا، لا يقتصر على الصورة[2]. ويبدو أن سارتر قد نسي بأن ما هو عيب خطير في رسالة فلسفية قد يجوز في عمل فني. إن تصوير الظواهر المجردة من خلال ألفاظ ملموسة، وتشبيهها بالكائنات الحية تعد من

(1) C.K. Ogden- I.A. Richards The Meaning of Meaning, London, 1936.

(2) على سبيل المثال، يبدو هذا بديهيًا في جملتين أخريين من المقطع نفسه:
"Le désir de l'enlever à tout autre n'était plus ajouté par la jalousie son amour"; "ce plaisir différent de tous les autres avait fini par créer en leur un besoin d'elle."

أشكال الاستعارة المتواترة، وهذه الصور البلاغية بطبيعتها تحول دون إمكانية تأويلها حرفيًا.

أعتقد أن التفسير الصائب لصور بروست الطبية والبيولوجية يكمن في اتجاه مختلف. ولا يسع المرء إلا أن يجازف برأي ما حول سبب تطوير بروست لهذا الحافز بالذات، وبمثل هذا القدر من التوكيد والإصرار. ومع ذلك، فهناك أربعة عوامل، على الأقل، ساهمت بدون شك في اختياره:

أولاً، من الواضح أن بروست لم يكن يستخدم الصور الطبية باعتبارها مجرد أدوات في تحليله، ولكنه كان يعتمدها وسيلة لتبليغ تفسيره للحالة ككل. لقد تمكن، بفضل اعتماده على إقامة تشبيه مفصل بين المرض والحب، وبواسطة مقارنة افتتان سوان بمرض يستعصي على الجراحة، وآفة المدمن على المخدرات، وبالكوليرا بل حتى بالإكزيما، من تبليغ مراده بفعالية تفوق كل تصريح مباشر حول الطبيعة المرضية للحالة بكاملها. فهو لم يكتف بقبول النبرة البغيضة الكامنة في مثل هذه الصور، وإنما كان يتعمد تأكيد هذا المظهر من التماثل. إن هذا الجو المرضي لم يكن ناتجًا عن الصورة، بل كان علة وجودها.

ثانيًا، إن استخدام عدد كبير متنوع من الصور الطبية والبيولوجية يوحي بأننا إزاء حالة تاريخية يمكن إجراء البحث العلمي عليها، وبأن ولادة ونمو حب سوان لأوديت ثم انحلال هذا الحب وموته، يخضعان لقوانين محددة تشبه القوانين التي تحكم الصيرورة البيولوجية.

ثالثًا، يتم التعبير عن هذه الصور الطبية بواسطة لغة دقيقة وشبه تقنية، مما يضفي على السرد طابع الحياد والموضوعية العلمية. إن هذا أمر مهم خاصة أن قصة حب سوان وغيرته تمثلان من عدة جوانب صورة قبلية Prefiguraion لتجارب الراوي الخاصة التي نجدها في المؤلفات اللاحقة. وما يصدق على الراوي يصدق على الكاتب أيضًا. إن الصور الطبية تمكن كلاً من الكاتب والراوي من الابتعاد عن معاناته الشخصية والقيام بتحليلها بطريقة تنم عن الحياد وعن معرفة الخبير والمتمرس بتشخيص الأمراض. وقد لخص أندريه موروا

André Maurois، في مقال نشر بعد وفاة بروست بزمن قصير، هذا الوضع في تشبيه طبي جدير ببروست نفسه[1]،[2].

رابعًا، يجب النظر إلى صور بروست الطبية في سياق صوره العلمية ككل. إن العوامل التي جعلته يميل إلى استخدام تماثلات من العلوم الأخرى هي أيضًا المسؤولة عن التشبيهات والاستعارات التي استمدها من الطب. غير أن هذه الأخيرة كانت أوثق صلة بالموضوع؛ ولذلك تم التركيز عليها وسرعان ما اكتمل إدماجها في بنية الرواية.

الصور العلمية:

إذا كانت الصور العلمية غير الطبية تبدو أقل أهمية من الناحية البنيوية، فإنها تقوم بدور دال في توضيح التجارب المعقدة، وتقدم تعبيرًا ملموسًا وحيًّا عن بعض الموضوعات الرئيسية في الرواية. إن عددًا كبيرًا من هذه الصور يفوق الصور الطبية جودة كما أنه يُظهر دقة خارقة في تصوير الظواهر المجردة[3].

وتحتل الفيزياء مكانًا بارزًا بين العلوم التي تستمد منها هذه التماثلات. ومن بين الاستعارات المستمدة من هذا المجال صورة الزمن باعتباره بعدًا رابعًا، وهي بمثابة ترجمة شعرية لفكرة سلسلة الزمكان الرباعي البعد. والصورة مستوحاة من كنيسة قديمة بكومبريه مشحونة بتداعيات ماضيها الأسطوري:

«بناء يشغل إن جاز القبول مكانًا بأربعة أبعاد – البعد الرابع
فيها بعد الزمان – ينشر شراعه عبر القرون فيبدو كأنه يقهر

(1) "Comme certains médecins courageux peuvent, séparant complètement leur moi souffrant de leur moi pensant, noter chaque jour les progrès d'un cancer, d'une paralysie, il analyse ses propres symptoms avec une héroique technique."

(2) Maurois, "Attitude scientifique de Proust", Nouvelle Revue Française, vol. XX (1923), p. 162-5.

(3) لقد أحصى ڤيرتانن Virtanen مائة صورة من الفيزياء، وما يزيد عن خمسين من علم الفلك، ثم ما يقرب ثلاثين صورة من الكيمياء واثني عشر من الجيولوجيا، loc. cit.

ويجتاز بين عارضة وأخرى، بين هيكل وآخر، لا بضعة أمتار وحسب، بل حقبًا متتالية يخرج منها مظفرًا» (ج1، ص 108).

ثمة صدى وانتقاد باهت لهذا التصور في «الزمن المستعاد». خلال حديثه عن التشويه الذي يعاني منه البشر بعد سقوطهم في هاوية الزمن، يضيف الراوي قائلاً في نبرة شبه اعتذارية:

«هوة لا يمكننا التعبير عن وجهتها إلا بواسطة مقارنات باطلة أيضًا، مادمنا لا نقدر على استعارتها إلا من عالم الفضاء، التي، سواء وجهناها صوب الارتفاع أو الطول أو العمق، فإن مزيتها الوحيدة تكمن في أنها تجعلنا نشعر أن هذا البعد غير المعقول والمحسوس موجود حقًا» (ج2، ص 80).

لقد أفضت مثل هذه الصور البارزة بشكل خاص في الصفحات الأخيرة من «الكتاب» ببعض النقاد إلى عقد مقارنة وهمية نوعًا ما بين بروست وأينشتاين. ولاريب في أن هناك شبهًا ظاهريًا في الطريقة التي يحاول كل من الكاتب والعالم التعبير بها عن تصوراتها الجديدة عن الزمن[1]. أما التصورات في حد ذاتها فهي مختلفة عن بعضها تمامًا. إن سلسلة الزمكان المادية والموضوعية للنظرية النسبية لا تشبه في شيء المفهوم الذاتي للزمكان السيكولوجي الذي أحدثه بروست[2]، كما أن بروست لم يكن مطلعًا على أفكار أينشتاين خلال عملية الكتابة. وإن كان مفهوم بروست للزمن قد تحدد بالتأثيرات العلمية التي وردت من مصدر آخر، رواية «آلة الزمن» *Time Machine* لويلز H.G. Wells. غير أن هناك بالطبع تماثلاً أعمق بين الفنان والعالم في سبر غور أسرار الكون، وهو التماثل نفسه الذي

(1) Cf. C. Vettard, "Proust et Einstein", Nouvelle Revue Française, vol. XIX. "Proust et le Temps", Ibid.

(2) وقد أكد هذا الرمز روبر شقيق بروست وهو رجل علم. انظر العدد العاشر من: Nouvelle Revue Française

يكتشفه سوان بين المؤلف الموسيقي ڤانتوي ولافوزييه Lavoisier أو آمبير Ampère[1].

تستمد مجموعة من الصور الملائمة جدًا من مجال البصريات، ففي إحدى أكبر الاستعارات التراسلية في الكتاب، والتي ستناقش لاحقًا، تستدعي موسيقى ڤانتوي كل ألوان قوس قزح (ج2، ص 174) غير أن بروست لا يقتصر على الطيف المرئي، بل إنه يمدده في بعدين؛ نحو مجال دون الأحمر ومجال فوق البنفسجي، حتى يزيد من دقة ملاحظاته. لقد أصيب سوان بنوع من «العمى» عندما كان يصغي مسحورًا إلى «الجملة القصيرة» التي لم يكن يستطيع «رؤيتها» وإن كان يشعر بوجودها[2].

وقد تم استخدام التماثل الدون – الأحمر في سياق أكثر تجريدًا:

> «الإدراك... خاصية مجهولة تناظر في عالم العواطف ما يمكن أن يكون عليه اللون الدون – الأحمر في عالم الألوان، كان أبواي محرومين من هذه الحاسة الزائدة والمؤقتة التي منحني إياها الحب» (نفسه، ص 256).

تقوم كثير من التماثلات البصرية بدور إيجابي في توضيح العمليات الذهنية. وثمة تماثل محكم بين انكسار الضوء في الماء والانجراف الذي تعاني منه التجارب الخارجية خلال النوم (نفسه، ص 209). وفي موضع آخر، يصبح ذهن الراوي المتوتر بالقلق «محدودبًا»، مثل نظرته القلقة إلى أمه، وعدم التأثر بأي مظهر خارجي. إن الأدوات البصرية تكون مصدرًا لبعض المقارنات غير المتوقعة غير

---

(1) "Experimentant, découvrant les lois secrètes d'une force inconnue, menant à travers l'inexplore, vers le seul but possible, l'attelage invisible auquel il se fie et qu'il n'aperçevra jamais" (vol. II, p. 173).

(2) "Swann, qui ne pouvait pas plus la voir que si elle avait appartenu à un monde ultra-violet, et qui goûtait comme le rafraichisse-.
ment d'une métamorphose dans la cécité momentanee dont il était frappé en s'approchant d'elle, Swann la sentait présente, comme une déesse protectrice...." (vol. II, p. 168).

أنها جد ملائمة. فالأشباح التي تولدها الغيرة تشبَّه بالظلال التي تنتج عن مرآة مائلة:

«فجأة وكما يحدث حينما تحوم مرآة مائلة حول مادة ما، كانت الظلال الكبيرة والعجيبة الموجودة فوق السور تنطوي ثم تتلاشى بداخله، كذلك كانت كل الأفكار المرعبة والمائجة التي كونها حول أوديت تضمحل لتنضم إلى الجسد الفاتن الذي كان أمام سوان» (ج2، ص 107).

وفي الصورة التالية، تبين النيران البنغالية الزرقاء والمصابيح الإلكترونية الغامرة كيف أن الراوي المتوتر لم يعد يتذكر إلا جزءًا صغيرًا من المنزل بكومبريه، ومن حياته هناك إلى أن أعادت قطعة المادلين المغموسة في الشاي الماضي إلى ذاكرته:

«وهكذا ظللت لفترة طويلة لا أرى من كومبريه حينما أتذكرها وأنا يقظان في الليل سوى ضرب من الجانب المضيء مقتطع وسط ظلمات غير مميزة وشبيه بالجوانب التي تنيرها وتقطعها أضواء ملونة أو رشق كهربائي على صفحة إحدى البنايات وتظل أجزاؤها الأخرى غارقة في العتمة» (ج1، ص 84).

إن الصور البصرية التي تشبه الصورة الأخيرة تستمد قوة إضافية من سياقها حيث تتعارض بحدة مع ظلمة الليل التي تحدث فيها التجارب المشار إليها. ويبدو هذا جليًا في صورتين تقعان في الصفحات الأولى من الرواية، حيث يستيقظ الراوي أثناء الليل ويتلمس طريقه فتنتابه ذكريات عارضة، ثم يحدق في «مشكال» الظلمة مستمتعًا بواسطة ومضات نور وعيه بالسياق العميق للأشياء حوله. ويتم تصوير الذكريات التي تطفو على سطح ذاكرته من خلال التشبيه البصري التالي:

«كانت هذه الاستذكارات المحومة الغامضة تدوم بضع ثوانٍ فحسب. وغالبًا ما لا يميز تشككي في المكان الذي أنا فيه بين مختلف الفرضيات التي تؤلفه أكثر مما نفرّق، إذ نرى حصانًا يجري، بين الأوضاع المتتالية التي يوضحها لنا «الكينيتوسكوب»» (نفسه، ص 36).

غير أن الصور البصرية تكون أيضًا فعالة في وضح النهار، فحينما كان الراوي يطالع في الحديقة بكومبريه، تجلت في ذهنه «شاشة متعددة الألوان»:

«وعلى هذه الشاشة التي تلونها حالات مختلفة يبسطها الوعي في بينها أقرأ أو تتراوح ما بين الرغبات الأكثر خفاءً في صدري والمشاهدة الخارجية للأفق الذي يمتد أمام ناظري خلف سور الحديقة» (نفسه، ص 139).

وبالنظر إلى تجارب حديثة في أفلام ذات الأبعاد الثلاثة تجدر الإشارة إلى أن بروست كان يلوح بإمكانية «الرؤية المجسمة للمناظر» في المسرح: «ما كنت أستبعد الظن بأن كل مشاهد يشاهد كأنها في منظار مجسم المناظر التي وضعت من أجله وحده، مع أنها شبيهة بآلاف المناظر الأخرى التي يشاهدها كل فيما يخصه من سائر المشاهدين الآخرين» (نفسه، ص 124).

وتمثل الميكانيكا والعلوم الحليفة مصدرًا آخر خصبًا للصورة في الرواية. إن ظاهرة الالتحام تشكل أساسًا لكثير من الصور، بما في ذلك تشبيه مفصل ووثيق الصلة بالموضوع حول قصور الإدراك:

«فحينما كنت أبصر أمرًا خارجيًا فإن شعوري بأني أراه كان يقوم بيني وبينه فيغلفه بقشرة روحية رقيقة تحول دون أن ألمس مادته لمسًا مباشرًا، فقد كانت تتبخر نوعًا ما قبل أن أتصل بها مثلما لا يلامس الجسم الملتهب رطوبة غرض مبلل تقربه منه؛ لأنه يعمل دومًا على أن تسبقه نقطة بخار» (نفسه، ص 139).

إنه لأمر مهم أن تتكرر الصورة نفسها في نهاية الكتاب، ضمن سياق مختلف نوعًا ما: «ثمة مجموعة من الحوادث الممكنة بيننا وبين الكائنات، كما فهمت ذلك من خلال محاضراتي بكومبريه، وتتعلق إحدى هذه الاحتمالات بالإدراك الذي يحول دون الاتصال المطلق بين الواقع والذهن» («الزمن المستعاد»، ص 143).

لما رأى الراوي السيدة غيرمانت أول مرة وجد أن حضورها المادي وصورته الذهنية عنها لا تتناسبان تمامًا، فهما مثل اسطوانتين تفصلهما هوة. وتستخدم صورة أخرى مماثلة لتوضيح التناقضات التي تتورط فيها أوديت بكذبها على سوان:

> «لم تكن تدرك أنه كان لهذه الجزئية الحقيقية زوايا لا يمكن أن تندمج إلا ضمن التفاصيل المجاورة للأمر الواقع الذي قامت بفصله عنها اعتباطًا، وأنه مهما كانت التفاصيل المبتكرة التي تضعه ضمنها، فإن هذه التفاصيل ستكشف دومًا بفعل المادة الزائدة والفراغات غير المملوءة، وأن هذه لم تكن مصدرًا لذلك الأمر» (ج2، ص 82).

وتقوم بعض التماثلات على وسائل النقل العصرية[1]، فتستمد صورتان ممتعتان من السيارة، حيث يتم تشبيه أثر ضجيج يسمع أثناء النوم بأثر مفاجئ في تغيير «سرعة السيارة»: «الضجة التي أحدثتها داخلت نومها ولا شك و«غيرت سرعته»، كما يقال في الحديث عن السيارات» (ج1، ص 175).

وتستخدم الصورة نفسها لاحقًا في وصف مسألة مختلفة تتعلق بوعينا بسرعة أو بطء مرور الزمن[2].

---

(1) لا نعثر على صورة من مجال الطيران إلا في الأجزاء الأخيرة من «الزمن المفقود».

(2) "Pour parcourir les jours, les natures un peu nérveuses, comme était la mienne, disposent, comme les voitures automobiles,
de 'vitesses' différentes. Il y a des jours montueux et malaises qu'on met un temps infini à gravir et de jours en pente qui se laissent descendre à fond de train en chantant" (vol. II, p. 224).

إن الاستعارات المستمدة من السكة الحديدية ليست عصرية تمامًا، فقد استخدمها كتاب مثل فيني وبلزاك مباشرة بعد تأسيس شبكة السكة الحديدية الفرنسية في النصف الأول من القرن التاسع عشر[1]. وثمة صورة من هذا المجال تساعد على توضيح التغيير الذي أصاب ذهن الراوي بعد أن وقع في حب جلبيرت ابنة سوان:

«مثلما كانت الأفكار التي أجمعها الآن حول اسمه مختلفة عن شبكة الأفكار التي لم أعد أستخدمها أبدًا عندما أضطر إلى التفكير فيه، فقد أصبح شخصًا جديدًا. ومع ذلك فقد أعدت ربطه، بواسطة خط اصطناعي وثانوي ومعترض، بضيفنا السابق» (ج2، ص 245).

وأحيانًا يتم تقديم الحركات الجسمية والذهنية بألفاظ ميكانيكية. وبعد نوبه من الجمود يمدد الجسم طاقته المتجمعة صوب كل اتجاه مثل رأس لولبية؛ وقد شبه مرور اسم جيلبيرت في مسامع الراوي بمنعطف باليستيكي: «لقد مر هكذا أمامي في حركة قوية رمت بالقوس وقربته إلى هدفه» (نفسه، ص 117).

وهناك صورة أكثر أهمية حيث تقارن أدوات ميكانيكية بعملية ذهنية[2].

وكما يبدو في الأمثلة المشار إليها أعلاه، فإن مزايا هذا الصنف من الصور أنه يتميز بمعالم جد واضحة وبدقة شبه علمية، غير أنها تشكو من عيب كبير، إذ تميل إلى الإيحاء بتأويل ميكانيكي مفرط للظواهر الموصوفة خاصة حيث يتعلق الأمر بنشاط العقل البشري. لم يكن بروست غافلاً عن هذا التضمين، وهو ما يبدو من خلال استخدامه العرضي لصور ميكانيكية في سياقات تهكمية. فمن خلال حديثه عن المبادئ السامية التي تحرك إحدى السيدات يلاحظ بسخرية لاذعة:

(1) Cf. P.J. Wexler, la Formation du vocabulaire des chemins de fer en France, Geneva-lille. (1955); cf. also my Style in the French Novel.

(2) "Voici que comme un caoutchouc tendu qu'on lache ou comme l'air dans une machine pneumatique qu'on entr'ouvre, l'idée de
La revoir, des lointains où elle était maintenue, revenait d'un bond dans le champ du présent et des possibilités immédiates" (vol. II, p. 117).

«كل المبادئ الراسخة والمتصلبة التي كانت أكتافها تلامسها من الخلف، مثل تلك السلالم التي يستعملها أساتذة التربية البدنية قصد توسيع صدر المهارس» (ج2، ص 146).

وتصل هذه السخرية حد الكاريكاتير في وصف السيدة دي كامبرمر أثناء استماعها إلى الموسيقى[1].

إن الصور التي تنتمي إلى مجال الكهرباء ليست وليدة هذا القرن بل إن بعضها يعود إلى زمن الثورة الفرنسية[2]، وقد كان فيكتور هوجو ولوعًا باستعارات هذا المجال[3]. وإذا كان هذا الصنف من الصور لا يوجد بكثرة في «جانب من منازل سوان» فإنه يبرز بشكل أكثر في الأجزاء اللاحقة[4]. ويتم تشبيه ركود ذهن سوان، الذي جعله يتخلى عن مجموعة من الأفكار البغيضة، بانقطاع التيار الكهربائي:

«لم يتمكن من تعميق هذه الفكرة، فقد انتابته نوبة كسل ذهنية كانت فطرية لديه، تأخذه في أوقات متقطعة ومناسبة، فأطفأت كل الأضواء في ذكائه، وعلى حين غرة، حتى أنه فيما بعد، أمكن قطع الكهرباء عن منزل حتى بعد تجهيز كل مكان بالإنارة» (ج2، ص 70).

ويبدو أن هذا التماثل بقي عالقًا بذهن بروست، حيث نجد في الصفحة الموالية إحالة أخرى إلى الكهرباء، وإن كان السياق هنا مختلفًا تمامًا:

---

(1) "Madame de Cambremer, une femme qui a reçu une forte éducation musicale, battant la mesure avec sa tête en balancier de métronome don't l'amplitude et la rapidité d'oscillations d'une épaule à l'autre étaient devenues tells … qu'à tout moment elle eccrochait avec ses solitaires les pattes de son corsage" (vol. II, p. 144).

(2) E Brunot, Histoire de la langue française, vol. X.

(3) Ibid. vol. XIII (by Charles Brunot).

(4) Virtanen, loc. cit.

«كان منظر المغاسل المغطاة بالمناشف، والأسِرَّة التي تحولت إلى مستودعات للثياب، والمعاطف والقبعات المكدسة فوق غطاء السرير، يمنحه الإحساس نفسه بالاختناق الذي يمكن أن تجلبه رائحة الفحم المنبعثة من قنديل أو مصباح يدخن، لأناس تعودوا على الكهرباء لمدة عشرين سنة».

وقد أوحت ظاهرة الحرارة بمتواليات من الصور البسيطة، ولكنها قوية، في بداية الرواية عندما كان الراوي المستيقظ بالليل مستلقيًا يفكر في مختلف الغرف التي نام بها:

«وحيث توقظ النار طوال الليل في الموقد فننام داخل عباءة كبيرة من الهواء الساخن الداخن الذي تخترقه ومضات الجمرات المشتعلة، عباءة أقرب أن تكون كفًا غير محسوس ومغارة دافئة محفورة في قلب الغرفة نفسها، وهي منطقة مشتعلة ومتحركة على أطرافها الحرارية» (ج1، ص 37).

ومن خلال حركة السوائل يقدم لنا بروست صورًا رائعة عن الزمن، وإذا كان تشبيه مرور الزمن بسيلان النهر من بين أقدم الاستعارات في الأدب الأوروبي، والتي تعود إلى هيرقليط، فإن بروست قد نجح في إعادة الحياة إلى هذا «الكليشيه» بفضل غزارة التفاصيل التي تبلغ درجة عالية من الدقة والتماسك. فالمستقبل الذي يشبه في برودته وشفافيته نهرًا لا لون له يتحرك بحرية في ذهن سوان إلى أن تجمد مع ملاحظة عابرة لأوديت ضغطت عليه على نحو لا يكاد يحتمل (ج2، ص 178).

إن تقسيم تدفق الزمن المستمر إلى لحظات متميزة لأمر لا يقل زيفًا عن محاولة قطع ماء متفجر:

«أحلام السفر والحب لديَّ لم تكن سوى لحظات - أفصل اليوم بينها فصلاً مصطنعًا كما لو أقوم بقطع على ارتفاعات مختلفة في نافورة ماء قزحية الألوان وجامدة في ظاهرها -

من انبثاق واحد لا يضعف لجميع قوى حياتي» (ج1، ص 143).

ترتبط مجموعة من صور بروست بالتبلور والتجمد وظواهر أخرى مماثلة. وقد عقد ستاندال، في استعارة شهيرة، مقارنة بين تطور الحب وعملية التبلور، وكما مر بنا فإن جيد يقوم بإنعاش وتطوير هذا التماثل في «مزيفو النقود». وعند بروست تنشأ هذه الصور في سياقات متنوعة. فيتم تصوير الزجاجات التي يستخدمها الأطفال لاصطياد السمك في النهر كأنها «ماء متجمد». ويقدم النهر ذاته كأنه «سائل وبلور جار» (ج1، ص 254). ويتم وصف قطع الخبز التي يتم رميها في الماء بـ«التشبع المفرط»:

«يتجمد الماء في الحال من حولها على هيئة عناقيد بيضوية من شراغيف جائعة كان يحتفظ بها حتى ذاك دونما شك منحلة غير مرئية، وقد أوشكت تبلغ حد التبلور» (نفسه، ص 254).

وعلى المستوى الخلقي، يشكل الحافز نفسه أساسًا تقوم عليه بعض الصور التراسلية. إن ألفاظ أوديت، وكذا الألفاظ التي تحيل عليها، تنزع إلى التصلب، وتشكل قشرة صلبة في قلب سوان تجعله يتألم:

«بمجرد وصولها إلى قلب سوان كانت الجمل تتصلب وتتجمد كأنها رسابة، فكانت تمزقه من دون أن تحرك ساكنًا» (ج2، ص 129).

ويُنتج علم البلوريات نظيرًا غير متوقع لإثارة الزمن. فبينما كان الراوي يتذكر الأصيل في أيام الأحد التي كان يقضيها في القراءة بالحديقة، يعقد تشبيهًا على درجة عالية من الشاعرية يقارن من خلاله هذه الأوقات (الأصيلية) ببلور احتفظ فيه بذكريات حياته في كومبريه:

«كريستال ساعاتك الصامتة الداوية العطرة الصافية،
كريستال ساعاتك المتلاحقة، الذي تختلف ألوانه وتنعكس
فيه خضرة الأوراق» (ج1، ص 144).

ويستعير بروست عدة صور من الجيولوجيا لوصف طبقات الذاكرة المختلفة المخزونة داخل العقل البشري. إن الوظيفة الرئيسية لهذه التماثلات هي تأكيد عمق هذه الطبقات وتعقيدها وحجم الجهد المطلوب لإبرازها. وتختفي ذكريات كومبريه في طبقة تحتية عميقة من ذهن الراوي:

«على أنه ينبغي لي على وجه الخصوص التفكير في جهة
ميزيكليز وجهة غيرمانت بوصفهما مناجم عميقة في أرض
فكري والحقول الصلبة التي لاأزال أستند إليها» (نفسه،
ص 275).

وتبقى هذه الصورة عالقة بذهن المؤلف، مثل العادة، لتظهر بعد ثلاث صفحات في شكل أكثر تفصيلاً:

«لم تعد تشكل هذه الذكريات، وقد انضاف بعضها إلى
البعض الآخر سوى كتلة واحدة، بيد أنه يمكن أن نميز فيها
بينها... إما شقوقًا وثغرات حقيقية أو على الأقل هذه
العروق وهذه البرقشة في اللون التي تنم عن بعض الصخور
وبعض أنواع المرمر عن اختلاف في المنشأ والعمر
و«التكون»» (نفسه، ص 277-278).

يتكرر الحافز نفسه عدة مرات في الأجزاء اللاحقة[1]، حيث يستأنف للمرة الأخيرة عند نهاية «الزمن المستعاد» في شكل يختلف شيئًا ما عن الصورة السابقة:

«كنت أعلم جيدًا أن دماغي كان بمثابة منجم معدني غني
حيث يوجد امتداد هائل وشديد التنوع من المعادن النفيسة.

(1) Virtanen, loc. cit. p. 1039.

ولكن هل سيكون لديَّ متسع من الوقت لاستغلالها؟ لقد كنت الشخص الوحيد الذي يمكنه القيام بهذا العمل؛ وذلك لسببين: فبموتي لن يختفي فقط عامل المناجم الوحيد القادر على استخلاص المعادن، ولكن أيضًا المعدن نفسه» (ج2، ص 216).

تتضمن الصور المستمدة من علم الحيوان – والتي تختلف عن تلك الصور المرتبطة بمجال الحيوان التي لا تتضمن أي جهاز علمي، والتي ستناقش لاحقًا – استعارة أو استعارتين – فعندما يواجه انعكاس صورة مرسومة على مصباح سحري أداة معرقلة، فإنه يستخدمها مثل هيكل يلتف حوله.. وثمة صورة أكثر طرافة وإن كانت تخلط بين النوع والجنس، حيث اعتبر شكل أنف جيلبيرت أحد الخصائص التي تسم الأجناس البشرية: إنها تنتمي إلى ذلك الصنف من الفتيات اللائي يتميزن بأنف بارز (ج2، ص23). وتستمد بعض التشبيهات من الكائنات الحية السفلى. هكذا نجد إحدى الصور العديدة التي تساعد على إثارة الرائحة المنبعثة من غرف العمة ليوني[1] مأخوذة من مجال البَرزويات:

«والغرفتان من غرف الريف التي تفتننا – مثلما تستضيء أو تتعطر في بعض البلدان أجزاء كاملة من الهواء أو البحر بفعل بلايين من وحيدات الخلايا التي لا نراها – بآلاف الروائح التي تبعثها فيها الفضائل والحكمة والعادات وحياة خفية بأكملها وغير مرئية وفياضة وأخلاقية تمسك بها الأجواء معلقة فيها» (ج1، ص 91-92).

ونجد تشبيهًا آخر من المجال نفسه في وصف الكابوس الذي اكتسب سوان من خلاله القدرة على إعادة إنتاج نفسه بواسطة تقسيم بسيط يشبه بعض الكائنات البدائية (نفسه، ص 208).

(1) See Ch. Bruneau, La Prose littéraire de Proust à Camus: see also my Style in the French Novel.

ثمة صورة أو صورتان ترتبطان بحيوانات معينة، وتشمل قدرًا من التفاصيل التقنية. إن الاضطهاد المنتظم الذي تمارسه فرانسواز على خادمة المطبخ يثير في ذهن الراوي صورة حشرة ضارة:

«ومثلما تستعين غشائية الأجنحة هذه التي درسها العالم فابر Fabre، ونعني الدبّور الحفّار، بالتشريح كيما يتيسر لصغارها اللحم الطازج للأكل بعد مماتها وتثقب بعد ما تصطاد السوس والعناكب المركز العصبي الذي يتحكم بحركة الأرجل بعلم ومهارة فائقين» (نفسه، ص 194).

وهناك مقارنة مماثلة بين غيرة سوان التي تتميز بالأنانية وبحيوية شرهة وبين الأخطبوط – لقد سبق أن أدخل هوجو هذا الحيوان عالم الأدب في رواية «عمال البحر». ويقدم لنا هذا التماثل، على نحو مقلق، صورة حية عن النشاط الذي ينخرط فيه ذهن سوان:

«كانت غيرته مثل أخطبوط يرمي بحبل أول وثانٍ وثالث، تتعلق بشدة بلحظة الخامسة مساء ثم بلحظة ثانية وثالثة أيضًا» (ج2، ص 88).

أما بقية العلوم الأخرى فلا يتم الاستفادة منها في إقامة التماثلات إلا في أحيان قليلة، فهناك علم الفلك الذي يعتبر مصدرًا مهمًا للصورة في الأجزاء اللاحقة، والذي يساهم بتشبيه هزلي حيث تصبح عين زجاجية مركزًا لنظام الجاذبية[1].

لقد صور القطبان المتعارضان لعالم الراوي بكومبريه – ميزيكليز وغيرمانت – في تعابير جغرافية مجردة:

---

(1) "Celui de M. de Saint-Cande, entouré d'un gigantesque anneau, comme Saturne, était le centre de gravité d'une figure qui s'ordonnait à tout moment par rapport à lui" (vol. II, p. 143).

«ولئن كانت ميزيكليز تعني في نظري، أمرًا يمتنع عليك بلوغه كالأفق، فإن غيرمانت لم تبد إلا على أنها حد «جانبها» الخاص بها، وهو حد أكثر مثالية منه واقعية وضرب من التعبير الجغرافي المجرد شأن خط الاستواء، شأن القطب، شأن الشرق. وربما بدت لي عبارة «سلوك طريق غيرمانت إلى ميزيكليز أو العكس خالية من المعنى خلو قولك سلوك طريق الشرق للذهاب إلى الغرب»» (ج1، ص 208).

إن غموض هذه الأفكار الجغرافية[1] يؤكد الدلالة الرمزية للقطبين -- هذه الرمزية التي كانت مهمة بالنسبة إلى بروست حتى أنه جسدها في عنوان روايته.

وثمة صورة أو صورتان فقط مستمدة من العلوم الإنسانية، إلا أن نتائجها غير لافتة حيث تعقد مقارنة بين الضوء المنبعث من حجرة أوديت الذي يشاهده سوان، الممزق بالغيرة، من خارج النافذة وبين مخطوط مضيء، غير أن التماثل لا ينجح كلية:

«كان يعلم أنه يمكن قراءة حقيقة الظروف، التي وهب حياته من أجل تصويبها بشكل مضبوط، من وراء هذه النافذة المخططة بالضوء، مثل غطاء مزخرف بالذهب لمخطوط نفيس بقيمته الفنية في ذاتها، قيمة لا يمكن أن يتجاهلها العالم الذي يقوم بمعاينة المخطوط» (ج2، ص 77).

* * *

لا يسع المرء إلا أن يكبر مهارة بروست في إقحامه الصور العلمية – وهي مادة صعبة – في نسيج روايته. وتنم هذه الصور عن خبرة علمية، ومع ذلك فهي ليست عسيرة على المثقف العادي. وكما قال أحد النقاد المعاصرين: «فإن تماثلات

(1) See A. Ferré. Géographie de Marcel Proust, Paris, (1939).

بروست العلمية ليست مبتذلة إطلاقًا كما أنها ليست عويصة»[1]. فالصور هنا ليست صور عالم متخصص، بل هي صور شخص على درجة عالية من الثقافة يتميز باهتمامات شاسعة وبقدرته على إدماج وتفسير نتائج العلم تفسيرًا جديدًا يقوم على الخيال. إن توظيف مثل هذا القدر من الصور في رواية تقليدية قد يجعلها تبدو غريبة ومتحذلقة. أما عند بروست فهي ملائمة للسرد أكثر من الصور الطبية، حيث إنها أقل كثافة على العموم كما أنها تخلو من التداعيات البغيضة.

ومع ذلك فإن هذا لا يعني أن كل الصور العلمية مقنعة، فبعضها، خاصة تلك التي تتعلق بالميكانيكا، إما متكلفة أو قد طالها الجهد إلى حد بعيد: ومن نماذج هذه الصور، التوازي بين مرور اسم جيلبرت وبين المنعطف البالستيكي، وتحويل اسم أسوان إلى خط السكة الحديدي الثانوي والمعترض.

وهناك تماثلات أخرى ينعدم فيها الوضوح لكونها تعقد مقارنة بين تجارب مألوفة وأخرى غير مألوفة. فالقارئ لا يستفيد شيئًا حينما يقال له بأن رائحة البيت المألوفة تشبه سحابة البرزويات، كما أن تشبيه قساوة فرانسواز تجاه خادمة المطبخ بزنبور سادي لا يزيد من فهم القارئ شيئًا.

غير أن معظم صور بروست العلمية تبقى ناجحة بتفوق، فهي ذات خاصة في تحليل تجارب مبهمة ومتملصة، أو ذات تعقيد كبير. فهناك الزمن في مختلف مظاهره والأحلام وحالات نصف الوعي، وحدود الإدراك، وطبقات الذكريات المتراكبة، ثم هناك نشاط الغيرة بالإضافة إلى نشاطات ذهنية أخرى.

إن الصور التي تدور حول هذه الموضوعات جديرة بأن تتطور إلى حوافز تتكرر في الرواية وفي الأجزاء المتأخرة، ويتم متابعتها أحيانًا عند نهاية الكتاب.

تمثل صور بروست العلمية مصدرًا لمتعة جمالية شديدة؛ وذلك نظرًا لعدة عوامل. فبالإضافة إلى كونها تلائم الموضوعات التي تصفها على نحو كامل، فإنها تتميز أيضًا بدقة رائعة وألمعية فكرية يعززها أحيانًا طابعها التصويري أو خاصيتها الشاعرية الواضحة. فهناك الكنيسة القديمة التي تبحر في سلسلة الزمكان

(1) Virtanen, loc. cit. p. 1056; cf. also Spitzer, loc. cit., p. 441.

الرباعية البعد؛ وهناك هالة التبخر التي تمثل رمزًا لعجزنا عن فهم العالم الخارجي؛ ثم هناك عبثية مجهوداتنا لتقسيم نافورة الزمن القزحية اللون. فكل هذه الصور تعتبر، إلى جانب صور أخرى، من بين الصور الرائعة التي ابتكرها بروست.

وتتميز استعارات بروست العلمية أيضًا بقوة تعبيرية فائقة نظرًا لأصالتها وحداثتها، غير أن هناك سببًا آخر أكثر عمقًا. فمعظم هذه الصور تقيم تماثلات بين تجارب تنتمي إلى مجالين فكريين مختلفين تمامًا. «فزاوية» هذه الصور واسعة جدًا، حيث إنها تمتد على مسافة كبيرة وتقيم ربطًا غير متوقع بين ظواهر تبدو منعزلة ومتباينة.

وهناك مظهر آخر في صور بروست العلمية لا يقل أهمية، وقد سبقت الإشارة إليه عند معالجة التماثلات الطبية، وذلك أنها تضفي صبغة الموضوعية على السرد. وكما عبر عن ذلك أندريه موروا André Maurois فإنها تمنح العمل «ذلك الطابع الموضوعي الذي يعتبر أحد الشروط الضرورية للجمال»[1]. لقد كان ستاندال يسعى إلى تحقيق الغرض نفسه عن طريق نمذجة أسلوبه على طريقة أسلوب القانون المدني، مثلما يحاول بعض الكتاب المعاصرين إنشاء أسلوب حيادي وصف بكونه يمثل «درجة الصفر للكتابة»[2]. وقد ابتكر فلوبير، الذي جعل من الموضوعية مبدءًا جماليًا، تقنية جديدة تتمثل في المونولوج الداخلي الذي لا يتيح للكاتب الحضور في السرد[3]. ولم يكن بروست ليعمد إلى إحدى هذه الحلول، بل إنه جاهد ليحقق الموضوعية بواسطة وسائل أخرى. وتشكل التماثلات المتواصلة التي كان يستمدها من العلم عاملاً بارزًا في هذه العملية.

صور المجال الفني:

إن الصور التي يستمدها بروست من مختلف الفنون ليست مجرد خاصية أسلوبية متفردة، بل إنها نمط رؤية أساسي يتخلل نظرته إلى الحياة ككل. وكما قال

(1) Nouvelle Revue Française, vol. XX (1923), p. 165.

(2) See R. Barthes, le Degré zéro de l'écriture, Paris (1953).

(3) See my Style in the French Novel, ch. III, esp. pp. 18f.

ميلتون هندوس Milton Hindus: «فإن العلاقات الحميمية بين تشبيهات الفن... ونسيج عمله، لا تختلف عن علاقة التشبيه الملحمي بنسيج هوموروس»[1]. إن هذه الرؤية التشكيلية تشمل كل الفنون. وأحيانًا تتقارب التماثلات من فنون متباينة لتسليط الضوء على التجربة نفسها من زوايا مختلفة. والمثال الكلاسيكي لهذه التقنية يتمثل في وصف الزرابي الحمراء التي تمشي عليها السيدة غيرمانت بجلال عند دخولها إلى كنيسة كومبريه، وهنا تلتقي تماثلات من ثلاثة فنون لتقديم انطباع دقيق عن تأثير هذا المشهد في ذهن الراوي:

> «كانت الشمس.. تضيف إلى صوف السجاد الأحمر زغبًا ورديًا وقشرة رقيقة من الضياء، هذا الضرب من الرقة والعذوبة الجادة في الجلال والفرح اللذين يطبعان بعض صفحات لوهانغرين Lohengrin وبعض لوحات كارباتشيو Carpaccio وندرك بها أن يكون بودلير قد استطاع إضفاء صفة «العذوبة» على صوت البوق» (ج1، ص 267).

ولمشاركة الراوي تجربته على نحو كامل فإن ذلك يقتضي ألفة بموسيقى ڤاغنر Wagner واللوحات الموجودة بمتحف تشنكوسنطو Cinquecento في ڤينيسيا، وكذا بآراء بودلير حول الفن، ذلك أن الانطباع الأصلي يزداد غنى بالتداعيات الثقافية المضمرة في الصور. غير أنه في أغلب الأحيان يكون الأثر الأقل تعقيدًا حيث لا تتعدى الصورة مجال فن واحد، ومع ذلك فلن يقدِّر هذه التماثلات حقها إلا قارئ يتميز بذوق مهذب وثقافة فنية.

ثمة فقرة في راوية «السجينة» تبين بطريقة غير مباشرة أن بروست كان واعيًا كل الوعي بإعجابه بهذا الصنف من الاستعارة. لقد كانت ألبرتين تتوق إلى إظهار تحولها التام تحت تأثير الراوي، فتطلق العنان لمعارضة جريئة على الطريقة البروستية. وتبرز الخصائص المميزة لهذا الأسلوب في شكل أكثر وضوحًا بفضل المبالغة الكاريكاتيرية. وضمن سيل الصور التي تشكل العنصر الرئيسي في

(1) M. Hindus, The Proustian Vision, New York, (1954), p. 48.

المعارضة، فإن صور الفن تبرز على نحو خاص. إن المواد الغذائية التي يصيح بها الباعة المتجولون تشبه قطعة فنية تتغير طبيعتها حينما تصل إلى أذواقنا. وتقارن الحلوى المثلجة التي تتوق إليها ألبرتين بعدد من الآثار، منها الهياكل والكنائس والمسلات والجبال التي رسمها إلستير، وكذا أعمدة كنيسة ڤينيسية بنيت من الإفريز. وقد خلف هذا العرض انطباعًا قويًا لدى الراوي. فإذا كان معجبًا بذكاء الفتاة وبالتقدم الذي حققته، فقد كان يشعر بوجود هوة بينهما. فالألفاظ التي تستخدمها تبين تأثيره عليها، غير أنه لا يستعمل مثل هذه الألفاظ في محادثاته، إن حديثها يفيض بالصور التي لا تجوز إلا في مقام أدبي: «ومع ذلك فإني لا أقول مثل هذا الكلام، كما لو كان هناك دفاع من لدن شخص مجهول يحول دون استخدامي لصيغ أدبية في التحادث... ولصور في غاية الفصاحة، كان يبدو لي أنه يُحتفظ بها لمقام أكثر قداسة كنت مازلت أجهله»[1].

إن استخدام لفظة «مقدس» في وصف الفن ذو دلالة خاصة تجعل من المحاكاة الساخرة Parody عملاً أكثر جدية.

- ويحتل فن الرسم مكانة خاصة بين الفنون التي تستمد منها التماثلات في «جانب منازل سوان». وهناك بحثان كاملان حول الأهمية الحاسمة لفن الرسم في أعمال بروست[2]، وبالتالي سأقتصر هنا على معاينة وجيزة للصور المستمدة من هذا المجال. وثمة أدلة يقدمها بروست حول استخدامه للتماثلات التصويرية وحول المقارنات التي يعقدها بين التجارب العادية والأعمال الفنية. وكما لاحظنا آنفًا، فإنه يجعل سوان يشاطر عادة الراوي في اكتشافه تشابهات بين اللوحات المشهورة والوجوه التي يعرفها: «كان سوان يعشق دومًا البحث في أعمال الفنانين الكبار، ليس فقط عن خصائص عامة من الواقع المحيط بنا، لكنه، على العكس من ذلك، يبحث عما يبدو أنه أقل عمومية، أي الملامح الفردية للوجوه التي نعرفها» (ج2، ص 13).

(1) La Prisonnière, vol. I, pp. 159 ff; cf. Hindus, op. cit., p. 55.

(2) M.E. Chernowitz, Proust and Painting, New York (1945); J. Monnin-Hornung, Proust et la peinture, Geneva-lille (1951).

إن أوديت تذكره بصورة في لوحة جصية لبوتيشيلي Botticelli [1] ويتعرف أنف أحد أصدقائه في لوحة غيرلانديو Ghirlandaio ويتعرف أيضًا ملامح صديق آخر في لوحة لتينتوريتو Tintoretto، بينما يذكره الحوذي بتمثال نصفي للقاضي الأول في البندقية.

وقد أوحى بروست بعدد من الأسباب التي قد تفسر عادة سوان المتميزة. فلربما كان شعوره بالخجل من حياته التافهة يجد مبررًا في اكتشافه بأن الفنانين العظام جعلوا موضوع فنهم الوجوه نفسها التي التقى بها في المجتمع. ولربما كان يجد لذة في بحثه من خلال الفنانين القدماء عن «إشارات تنبؤية» تخص معاصرين. غير أنه قد يكون هناك سبب أعمق وأكثر قيمة من وراء هذه التماثلات:

> «لعله مازال، على العكس من ذلك، يحتفظ بقدر كافٍ من طبيعة الفنان حتى تُحدث فيه هذه الخصائص الفردية متعة تتخذ لنفسها دلالة أكثر عمومية بمجرد إدراكه لها، مجتثة وملقاة، في تماثل بين لوحة أكثر قدمًا، وأصل هي ليست صورة له» (ج2، ص 14).

لعل موقف سوان، وكذلك بروست يقومان على فلسفة أفلاطونية تحاول إيجاد ما هو كلي فيما هو خاص، وترى أن الفن، إلى حدٍ ما، أكثر واقعية من الحياة نفسها[2].

ثمة تشابه سطحي بين ولع سوان بالتماثلات التصويرية وبين سلوك إحدى الشخصيات في *Le Lys rouge* لأناتول فرانس حيث تتسلى هذه الشخصية بتعرفها إلى بعض أصدقائها البارزين في اللوحات الجصية لبينوزو غوزولي Benozzo Gozzoli في فلورانس. غير أن هناك فرقًا مهمًا: فذهن سوان يشتغل على نحو معكوس حيث إن اللوحات الكلاسيكية تكون دومًا حاضرة في مخيلته،

---

(1) بوتيشيلي ساندرو (1445-1510)، رسام إيطالي من مواليد فلورنسا.

(2) Cf. Chernowitz, op. cit., p. 53.

وتشكل، إن جاز التعبير، مقياسًا مثاليًا تقارن به انطباعات الحياة اليومية العابرة[1].

إن سوان شخص على اطلاع واسع ودقيق بالثقافة الفنية، وهو يقوم بدراسة حول فرمير فان دلفت Vermeer van Delft وعنايته بالفن لا تقل عن عناية الراوي أو المؤلف نفسه. ومع أن سوان يشترك مع الراوي في بعض الجوانب، إلا أنهما يختلفان في جوانب أخرى؛ فبالنسبة إلى سوان، تتميز التماثلات التصويرية بطابع فكري، حيث إنها أقل غريزية ولا ترتبط بشكل وثيق بحياته الداخلية[2]. ومع ذلك، فكينونة سوان هي التي تتأثر على نحو عميق بهذه العادة التي تدمر حياته. لقد حدث اكتشاف التماثل بين أوديت ولوحة «زيفورا» لبوتيشيلي في مرحلة مبكرة من صداقة سوان وأوديت، وكان هذا الاكتشاف بمثابة حفاز Catalyst[3]، وهو ما أحاط أوديت بهالة من النبل ترفعها إلى مستوى القيم الجمالية حيث تبدو ملامحها، وهي الملامح نفسها التي خلدها بوتيشيلي، جذابة على نحو يفوق ما هو عليه الحال في المستوى الفيزيقي الصرف.

ففي السابق، كانت هناك هوة بين ذوقه الجمالي وصنف المرأة التي تفتنه. أما الآن، ولأول مرة، تتحد تجاربه الفنية بتجربته الحسية، وهذا لا يبرر حبه الناشئ لأوديت فحسب، وإنما يعمقه ويقويه أيضًا. وتبين إحدى الفقرات على نحو واضح استبداله للإعجاب الفيزيقي الخالص بالإعجاب الجمالي[4].

---

(1) Cf. Chernowitz, op. cit., p. 55, and Monnin-Hornung, op. cit., p. 108.

(2) Monnin-Hornung, op. cit., p. 39.

(3) Ibid., p. 109.

(4) "Il n'estima plus le visage d'Odette selon la plus ou moins bonne qualité de ses joues et d'après la douceur purement carnée qu'il.
Supposait devoir leur trouver en les touchant avec ses lèvres si jamais il osait l'embrasser, mais comme un écheveau de lignes subtiles et belles que ses regards devidèrent, poursuivant la courbe de leur enroulement, rejoignant la cadence de la nuque à l'effusion des cheveux et à la flexion des paupières, comme en un portrait d'elle en lequel son type devenait intelligible et clair" (vol. II, p. 14).

إن المطابقة بين الفتاة واللوحة لا تقف عند هذا الحد؛ ذلك أن سوان يضع فوق مكتبه نسخة من لوحة «زيفورا» كأنها صورة فوتوغرافية لأوديت، ثم يضم الصورة إلى صدره بقوة. وقد وصف أحد النقاد تعلق سوان بأنه وثنية صريحة، وهو ما يوحي، حسب هذا الناقد، بأن فشله في الحياة كان نوعًا من العقاب لاستسلامه لرذيلة الإغواء. قد يكون في هذا الحكم نوع من المغالاة، غير أنه من المؤكد أن حب سوان الذي جلب له كثيرًا من المعاناة والذل كان نتيجة لتجربته الفنية.

لم يكن بروست ليتخلى عن حافز بهذا القدر من الأهمية، حيث تتكرر تنويعاته في عدة نقط مهمَّة. وقد ظهر الحافز من جديد عندما حاول سوان تنظيم بعض الزهور فوق لباس أوديت على نحو كوميدي قبل تقبيله إياها لأول مرة، ويكون الحافز هنا مصحوبًا بصورة بسيطة لكنها مؤثرة [1].

ثم يظهر الحافز لاحقًا في سياق أقل ابتهاجًا؛ فكلما كذبت أوديت كانت تشعر بمزيج من الخوف والندم والضجر مما كان يضفي عليها تعبيرًا حزينًا. ومرة أخرى يتذكر سوان بوتيشيلي:

> «فقد كانت تذكره مرة أخرى، على نحو لم يعهده، بوجوه نساء رسام [لوحة] «بريماڤيرا» كانت تحمل وجه أولئك النساء، الصريع والمؤلم، الذي يبدو مستسلمًا تحت وطأة ليس في وسعهن احتمالها» (ج2، ص 84).

إ[illegible] بين أوديت والنساء اللائي رسمهن بوتيشيلي مترسخ في ذهن سوان لدرجة [illegible]ن هذا الارتباط لم يمت بموت حبه لها، فمع مرور السنين أصبح رمزًا لأوديت التي كان يعرفها. فقد كان يُعز لمدة طويلة بعد زواجهما صورة

(1) "Elle le regarda fixement, de l'air languissant et grave qu'ont les femmes du maître florentin avec lesquelles il lui avait trouvé de
La resemblance; amenés au bord des paupières, ses yeux brillants, larges et minces, comme les leurs, semblaient prêts à se détacher ainsi que deux larmes" (vol. II, p. 26).

فوتوغرافية قديمة تبدو فيها أوديت أقل جمالاً مما ستصبح عليه فيما بعد، إلا أن الصورة كانت تحمل طابع بوتيشيلي. أما أوديت فتكره هذا التماثل بينها وبين أعمال بوتيشيلي؛ ولذا كانت ترفض أن تلبس وشاحًا اشتراه لها زوجها لأنه كان يشبه تسبيحة مريم العذراء في لوحة للفنان نفسه، ومع ذلك كانت لا تعارض ارتداء لباس مزخرف بالزهور طبقًا لنموذج لوحة «بريماڤيرا». ومازال سوان يكشف عن مثل هذه التماثلات في حركات أوديت. غير أنه كان يحرص على عدم التصريح لها بهذه التماثلات[1].

وقد يظن المرء أن هذا التماثل الراسخ بين النموذج الأنثوي لبوتيشيلي وأوديت لن يترك مجالاً في ذهن سوان لتماثلات مغايرة. إلا أنه سرعان ما تعود إليه نزوة التماثلات حينما كان يحاول تذكر الابتسامات التي سبق أن رآها على وجه أوديت، مما أوحى له بنظير فني مختلف تمامًا:

> «كانت حياة أوديت فيما تبقى من الوقت، كما كان يجهل عنها، تبدو له، بعمقها المحايد وبدون لون، شبيهة بأوراق واطو Watteau الدراسية، حيث نرى هنا وهناك، في جميع الأماكن وجميع الاتجاهات، ابتسامات عديدة قد رسمت على الورق الأصفر بثلاثة أقلام» (ج2، ص 34-35).

وسيحاول سوان فيما بعد إقناع نفسه بأن أوديت ليست في الواقع امرأة «يعولُها»، فكان يطيب له أن يرسم لنفسه صورة لها على درجة كبيرة من الرومانسية تختلف بالطبع عن أوديت التي يعرفها:

> «المرأة المصونة – مزيج لامع من عناصر مجهولة وشيطانية، مرصع مثل ظهور غوستاف مورد، بورود سامة شبكت بجواهر ثمينة» (ج2، ص 69).

إن هوس سوان بالتماثلات التصويرية يصبح مجرد لعبة أو رياضة فكرية تشوبها السخرية، ويتجلى ذلك عند دخوله إلى قصر السيدة سان أوفيرت حيث

(1) A L'ombre des jeunes filles en fleurs, vol. II, pp. 24-5.

يحاول البحث عن نماذج فنية تطابق الخدم. فقد كان أحدهم مثل ذلك الجلاد الذي يظهر في بعض لوحات عصر النهضة؛ وكان آخر يذكره بلوحة «مانتينيا» *Mantegna* المزينة بالمحاربين، بينما كان خادم آخر يشبه القَندَلفت **sexton** الذي رسمه جويا في حين كان رابعهم يبدو كأنه نموذج من أعمال بنفنتو سليني Benvenuto Cellini. وقد كانت مجموعة أخرى من الخدم أقل تفردًا فكانت تبدو بمثابة تماثيل رخامية نصبت على جانبي درج ضخم يذكر بمدخل قصر الدوج (ج2، ص 138). وبعض هذه التماثلات، خاصة ذلك الذي يرتبط «بمانتينيا» كان يُحدث سلسلة من التداعيات التي تتطور على نحو تصويري غني ومفصل. وحتى بعد دخوله إلى البهو استرسل سوان في لعبته لمدة وجيزة؛ فمن بين المشاهد الكوميدية التي قابلت سوان منظر السيد دو بالانسي الذي كان يسبح مثل سمكة حاملاً نظارته كأنها جزء من حوضه المائي – تمامًا مثل ذلك الغصن الذي يرمز إلى الخشب في إحدى لوحات جيوتو **Giotto** الجصية في بادوا **Padua** (ص 143). وتبدو هذه الصورة متكلِّفة، إلا أنها تناسب مزاج سوان ونبرة المقطع. وقد نتجت السخرية المضمرة في هذه الصور عن سببين: أولاً، التعارض بين النظائر الفنية وتفاهة الأشخاص المشار إليهم؛ وثانيًا، الطريقة الماهرة التي يتم بواسطتها مزج تماثلات الرسم والنحت بحافز آخر مختلف تمامًا يرتبط بالاستعارات المستمدة من مجال الحيوان التي ستناقش في الباب التالي.

في فقرة سابقة كان لملاحظة عابرة لسوان، تتميز بالنبرة المعهودة، أثر مهم على التربية الفنية للراوي الشاب. فقد لاحظ سوان، على نحو طريف، وجود تماثل ما بين خادمة المطبخ المرتقبة بكومبريه ووجه المحبة في إحدى اللوحات الجصية لجيوتو. لقد كان سوان ولوعًا بتلك اللوحات الجصية، وقد أعطى نسخًا منها للراوي الذي قام بوضعها فوق جدران حجرته الدراسية. ويقوم التشابه الذي اكتشفه سوان بين الفتاة والصورة، إلى حدٍ ما، على التشابه المادي غير أن لملاحظته تضمينات أكثر عمقًا:

> «مثلما تتعاظم صورة هذه الخادمة من جراء الرمز المضاف الذي تحمله أمام بطنها دون أن يبدو أنها تدرك معناه، ودون

أن يدل شيء في وجهها على جماله وروحه، تحمله كأنه محض حمل ثقيل، كذلك تجسد الخادمة القومية التي رسمت في «الحلبة» تحت اسم «المحبة» والتي كانت نسختها معلقة على حائط صالة دروسي في كومبريه، تجسد هذه الفضيلة دون أن يبدو عليها أنها تشك في الأمر ودون أن يكون وجهها الحازم العادي قد استطاع في يوم التعبير عن أي فكرة محبة» (ج1، ص 135).

لم يتمكن الراوي من إدراك الدلالة الرمزية للوحات جيوتو الجصية، التي كان يكرهها ويجدها مبهمة، إلا فيما بعد بوقت طويل:

«أدركت فيما بعد أن غرابة هذه الرسوم الجدارية المذهلة وجمالها الخاص مردهما المكان الكبير الذي يحتله الرمز فيها وأن كونه قد صور، لا بمثابة رمز لأن الفكر المرمَّز غير وارد فيه، بل بمثابة واقع يعاني معاناة فعلية ويُتداول تداولاً ماديًا، إنما يزود مدلول هذا العمل الفني بشيء أكثر حرفية وأوفر دقة ويزود عبرتها بشيء أكثر حسية وأشد وقعًا» (نفسه، ص 136)[1].

إن التماثلات التي يتم تصويرها في الرواية بين الصور الزيتية والكائنات البشرية تقوم إما على تشابه دائم أو شبه عابر. وتتميز الصور من النوع الأول بأهمية خاصة إذ تبرز الخصائص المميزة لوجه ما، وتربطها، إن صح التعبير، بنموذجها المثالي الذي أبرزه وأثبته الفنان بريشته، وأوضح مثال على هذا التشابه الذي يكتشفه سوان بين صديق الراوي بلوش وبين صورة بليني Bellini[2] «محمد الثاني»:

(1) Cf. Monnin-Hornung, op. cit., pp. 64 ff.

(2) بليني جيوفاني (1430-1516) رسام إيطالي عرف ببراعته في استخدام الألوان.

«إن له الحاجبين المعقوفين ذاتهما والأنف المحدَّب نفسه وعظم الخد البارز نفسه. وسوف يصبح هو الشخص نفسه حينما تطول له لحية صغيرة» (نفسه، ص 157-158).

وبالنسبة إلى القارئ الذي يعرف الصورة أو الذي اعتنى بالبحث ، سيقترن لديه بلوش على نحو دائم برسم بليني وهو شيء يشرف بلوش. و المنوال نفسه سيصوَّر سوان دائمًا كأنه أحد مجوس لويني *Luini* «الملك المجو الجذاب بأنف معقوف وشعر أشقر»[1] - وبنبرة أكثر إبهامًا سيترسخ شارلوس ذهن القارئ باعتباره محققًا كبيرًا رسم من قبل إلغريكو El Greco[2].

وثمة سبب سنقف عليه في موضع لاحق من الرواية يفسر اهتمام سو بتماثل بليني، حين سنعلم بأن سوان كان مولعًا على نحو خاص بهذه الصور وكان يتعاطف كثيرًا مع محمد الثاني الذي قتل إحدى زوجاته لشدة حبه لها[3].

وهناك أيضًا الصور التي لا تقوم على تماثل جوهري أو دائم بين الشخص والصورة، بل هناك فقط تماثل عابر يأتي في وضع شاذ حيث يوصف والد الراوي حينما طلب من زوجته على نحو غير متوقع أن تقضي الليلة مع غلام في حالة إثارة مفرطة:

«كان لايزال أمامنا، طويل القامة في ثوب نومه الأبيض يعلوه الكاشمير الهندي البنفسجي الوردي الذي كان يلف به رأسه منذ أن أصيب بآلامه العصبية، وله حركة إبراهيم، في صورة من أعمال بينوتزو غوزولي أعطاني إياها السيد سوان، يشير بها إلى سارة أنه يقع عليها التخلي عن إسحاق» (ج1، ص 75).

وفي موضع آخر من الرواية، يمنح التماثل بين فن الرسم والأشخاص العاديين توضيحًا مهمًّا لمنظور الزمن المحرَّف:

(1) A L'ombre des jeunes filles en fleurs, vol. I, p. 181.

(2) La Prisonnière, Vol. II, p. 9.

(3) Vol. II, p. 177.

«أشعر أني أغادر شخصًا لأذهب إلى آخر متميز عنه حينما أنتقل بالذاكرة من سوان الذي عرفته بدقة فيما بعد إلى سوان الأول هذا الذي أعود فألقى فيه جميع أخطاء شبابي البهيجة والذي لا يشبه الآخر بقدر ما يشبه الأشخاص الذين عرفتهم في الفترة نفسها، كما لو كان أمر حياتنا أمر متحف تحمل فيه جميع الرسوم العائدة لزمن واحد هيئة العائلة الواحدة واللون الواحد» (نفسه، ص 53).

ولا تقتصر الصور المستمدة من فن الرسم على وصف الكائنات البشرية، بل إنها تثير بموازاة ذلك، وصفًا خياليًا للمدن والمناظر الطبيعية. وتظهر هذه التماثلات استيعاب بروست لرؤية الفنان إلى محيطه من خلال وصف تصويري، سواء كان هذا المحيط طبيعيًا أم من صنع الإنسان، ويبدو هذا جليًا، على سبيل المثال، من خلال مقطع يقارَن فيه منظر باريسي بنقش من القرن الثامن عشر لپيرانيزي Piranesi:

«حتى في باريس وفي أحد أكثر الأحياء قبحًا، نافذة تبصر منها، خلف سطح أول وثانٍ وحتى ثالث تشكلها أكوام من سقوف بيوت لشوارع عدة، جرسًا بنفسجي اللون يميل إلى الحمرة تارة وطورًا، وفي أجمل صور له تجود بها الأجواء، يميل إلى سواد الرماد المنقّى، وليس الجرس سوى قبة القديس أغسطينوس التي تضفي على منظر باريس هذا طابع بعض مناظر لمدينة روما بريشة پيرانيزي» (نفسه، ص 114).

وحتى في غياب إشارة صريحة إلى تماثل فني يبقى جليًا من المقطع برمته أن بروست إنما كان ينظر إلى المشهد ويقوِّم تفاصيله من منظور الفنان. وتوحي الأحياء والمباني القديمة بكومبريه بتماثلات فنية، حيث يحيط بالمنازل القريبة من الكنيسة متراس قروسطي دائري مثل صورة مدينة صغيرة لفنان بدائي. وثمة مقارنة أكثر أهمية بين ذكريات الراوي حول كومبريه لما كانت في عهد طفولته وبين اللوحات والرسوم التي تخلد مشاهد لم تعد موجودة:

«بضع صور أحتفظ بها في ذاكرتي، ربما كانت الأخيرة المتوفرة حاليًا وهي معدة للزوال عما قريب، بضع صور عما كانت عليه كومبريه في طفولتي... شأن تلك الرسوم القديمة للعشاء السري أو تلك اللوحة لجنتيلي بليني التي نشاهد فيها رائعة داڤنشي وبوابة «القديس مرقص» (نفسه، ص 251).

وفي وصف الطبيعة تبرز أيضًا هذه العادة، أي عادة النظر إلى العالم من خلال ألفاظ تصويرية؛ فتأثير ضوء القمر بكومبريه لا يختلف عن تأثير صورة هوبير روبير:

«وكان ضياء القمر ينشر في كل حديقة، مثلما يفعل هوبير روبير، درجاته المكسرة وهي من الرخام الأبيض ونوافير مائه وسياجه المفتوح» (نفسه، ص 182).

وحتى الورود والأشجار كان لها ما يماثلها من مجال الفن. فقد صورت زهرات الليم الجاهزة للنَّقع بعناية فائقة، فالجذوع اليابسة والملتوية تشكل تعريشة مندفعة زُخرفت بها الورود كما لو أن فنانًا قام بتصفيفها. إنها تتميز عن غابة الجذوع الهشة، مثل وميض الضوء الذي يكشف عن مكان لوحة جصية باهتة على جدار. وزهر الليلك ينبت في حديقة سوان مثل مئذنة قرنفلية فوق مسكن الحارس، وهي الصورة التي أثارت معها ترابطات شرقية أخرى:

«وربما بدت جنيّات الربيع تافهة إذا ما قورنت بهذه الحوريات الفتية التي تضفي على هذه الحديقة الفرنسية ألوان منمنمات «فارس» الزاهية الصافية» (نفسه، ص 210).

وقد شبهت زهرات الخشخاش وبعض الأزاهير الزرقاء على السفح مثل رسم ريفي يشكل إطار السجاد. وحتى الهليون التي قامت محبّة جيوتو بنتفه، له نظير في الصور الجصية ببادوان:

«وكانت أكاليل زرقة السماء الخفيفة التي تحيط بالهليون من فوق قمصانه ذات اللون الوردي قد رسمت بدقة: نجمة فنجمة، كما هي في اللوحة الجدارية، الأزهار المعقودة حول جبين «فضيلة بادوفا» أو المغروسة في سلتها» (نفسه، ص 191).

وفي الصفحات الأخيرة من الرواية وصفت بوادو بولون أواخر الخريف بالتقنية نفسها. إن كرات الهدَال البيضاء والمطلية بالمينا القائمة في أعالي أشجار الحَوْر تشبه في استدارتها الشمس والقمر في إبداع مايكل أنجلو (ج2، ص 266). ويبدو الصف المزدوج لأشجار الكستناء مثل الجزء الملون الوحيد من لوحة شُرع في رسمها[1].

وعلى الرغم من أن صور الفن عند بروست ليست على درجة كبيرة من التقنية، فإنها تتضمن أحيانًا ألفاظًا ومفاهيم تخص مجال الفن. فبينما كان الراوي يطالع ويحلم بالنساء في حديقة كومبريه وسط مجموعة من الزهور الحمراء والبنفسجية خطر في ذهنه تماثل بين الزهور والأحلام: «أيًا كانت المرأة التي تسكن خاطري، فقد كانت ترتفع في الحال، عناقيد من الأزهار البنفسجية والضاربة إلى الحمرة على كل من جانبيها كأنها ألوان متممة» (ج1، ص 142). وتوجد هذه اللمسة المتقنة في مجموعة من الفقرات الوصفية، نذكر منها مثالاً واحدًا فقط؛ ذلك الذي يصف مشاهدة الراوي لضوء القمر من النافذة في صورة وجيزة غير أنها دقيقة: «ضياء القمر الذي يضاعف ويساعد كل شيء بمد ظله أمامه، شيء أشد كثافة منه وأوفر وضوحًا، والذي يرقق ويضخم في الآن نفسه

(1) "ça et là, en face des sombres masses lointaines des arbres qui n'avaient pas de feuilles ou qui avaien t encore leurs feuilles de
l'été, un double rang de maronniers orangés semblait, comme dans un tableau à peine commencé, avoir seul encore été peint par le décorateur qui n'aurait pas mis de couleur sur le reste, et tendait son allée en pleine lumière pour la promenade épisodique de personage qui ne seraient ajoutés que plus tard" (vol. II, pp. 263-4).

المنظر كأنه سطح مطوي يُنشر كل ما به حاجة إلى الحركة» (نفسه، ص 70).

وأحيانًا تظهر التشبيهات والاستعارات التصويرية حول موضوعات غير متوقعة. فمن بين الصور المرئية المستوحاة من الموسيقى، وخاصة من سوناتا ڤانتوي[1]، مقارنة تم تطويرها على نحو دقيق بين وصول «الجملة القصيرة» والمنظور الخاص بلوحات بيتر دو هوخ Pieter de Hooch:

> «كان يبدأ بارتعاشات الكمان التي تسمع وحيدة على مدى بعض الفواصل وتشغل كامل الحيز الأمامي ثم تبدو فجأة، كأنها تتنحى وتلوح «الجملة القصيرة»، كما في لوحات بيتر دو هوخ يعمقها الإطار الضيق لباب نصف مفتوح، في البعيد بلون مغاير تمامًا وفي عذوبة إنارة غير مباشرة وهي تتراقص في لون رعوي منضاف عرضي جاء من عالم آخر» (نفسه، ص 322).

إن التباين بين عملي فانتوي العظيمين، السوناتا واللحن السباعي، يتم مقارنته في فقرة لاحقة من الكتاب بالتباين الحاصل بين صورة لبليني يبدو فيها ملاك ذو محيا وديع ووقور يعزف على الوَنّ، وصورة لمانتينيا للملاك رئيسي في قماش قرمزي ينفخ في البوق[2].

تمثل الأشكال والألوان التي تثيرها أسماء الأعلام[3] موضوعًا تراسليًا آخر غنيًا أيضًا بارتباطاتها التصويرية، فاسم بالبيك هو بمثابة قطعة من الفخار النورماندي نرسم فوقها عادة قديمة أو مؤسسة إقطاعية. أما اسم فلورانس فهو يمثل بالنسبة إلى الراوي، أولاً وقبل كل شيء، مدينة جيوتو والاسم ذاته يذكر ببعض لوحات جيوتو:

(1) Cf. my Style in the French Novel, pp. 198 ff.

(2) La Prisonniere, vol. II, p. 73.

(3) Cf. J. Pommier, La Mystique de Marcel Proust, Paris (1939); J. Vendryes, "Marcel Proust et les noms propres", in Choix d'etudes linguistiques et celtiques, Paris (1953), (1953); and my Style in the French Novel.

«مثل بعض لوحات جيوتو نفسها التي تظهر في لحظتين مختلفتين من عمل يقوم به الشخص نفسه، حيث يكون هنا نائمًا في سريره وهناك يستعد لركوب الخيل، كذلك كان اسم فلورانس ينقسم قسمين. في أحد هذين القسمين، تحت قبة معمارية، كنت أتأمل لوحة جصية كان يعلو جزءًا منها ستار شمس الصباح المائل، والمغبر، والمتدرِّج؛ بينما في القسم الآخر... كنت أعبر بسرعة... قنطرة فكشيو Vecchio المزدحمة بالنرجس والشقار» (ج2، ص 223-224).

إنه لمن الطبيعي أن تتزين هذه النزعات الخيالية بحوافز تصويرية. غير أن هذه الارتباطات تحدث أيضًا في سياقات لا تكون فيها مرتقبة. فالراوي يربط حتى قبلة أمه الليلية بتقنية فن الرسم. وكما لو أنه كان يشعر بالخجل من النبرة العاطفية العالية للفقرة، فقد حاول تعديلها حتى تصبح أكثر موضوعية، وذلك على نحو غير مرتقب:

«أعد فكري حتى أستطيع بفضل هذه البداية الذهنية للقبلة تكريس الدقيقة الكاملة التي تهبني إياها أمي لأحس بخدها على شفتي، كمثل رسام لا يستطيع الحصول إلا على جلسات قصيرة لنموذجه فيعد لوحة ألوانه ويقوم سلفًا بالذاكرة واستنادًا لملاحظاته المكتوبة بكل ما يستطيع أن يكون بشأنه في غنى عن حضور النموذج» (ج1، ص 63).

إن هذه التماثلات لا تقتصر على فن الرسم بل تتعداه إلى فنون مرئية أخرى، حيث يستمد عدد كبير من الصور من فني النحت والعمارة. وبعض صور هذين المجالين تتداخل مع صور فن الرسم حيث يجتمع نوعان من الفن لتفسير تجربة واحدة. هكذا نجد أن إعادة البناء الخيالية لكومبريه توحي بتشبيهات من فن الرسم وأيضًا من فن العمارة: يعمل ذهن الراوي مثل تلاميذ فيولي-لو-دوك violet-le-Duc الذين يعيدون بناءً بكامله إلى الوضع الذي لابد أنه كان عليه في

القرن الثاني عشر إذ يظنون أنهم يلاقون آثار كورس من الطراز «الروماني» تحت منبر من طراز النهضة أو هيكل من القرن السابع عشر (ج1، ص 251).

تتضمن التأملات الخيالية حول أسماء الأماكن بعض الصور المعمارية[1]. وقد أوحت ترابطات خارجية ببعض هذه الصور أكثر مما أوحى بها صوت هذه الأسماء، فمثلاً كوتانس coutances تدين «بإدماغها» «الغني والمصفر» لتجارة الزبدة المتمركزة في المدينة[2].

لعل مثالاً أو مثالين يكفيان لتقديم فكرة عن الطريقة التي استمدت بها الصور من مجالي النحت والعمارة. يُظهر الراوي على نحو جيد الخاصية «التمثالية» للخادم فرانسواز في تشبيه مختزل وموح: «فرانسواز وهي تقف ثابتة ضمن إطار باب الدهليز الصغير كأنها تمثال قديسة في مشكاته» (ج1، ص 96). ويبدو هذا التماثل أقل إقناعًا عندما يقارن الحمام على العشب بتماثيل عتيقة كشف عنها مجراف البستاني (ج2، ص 242). وبعد بضع صفحات نعثر على عملية تداخل قيمة بين صورة من فن النحت وأخرى من الميثولوجيا تدوران حول الموضوع نفسه:

> «مثل حمامة أخرى على قمة التمثال الذي يبدو وقد علاه أحد هذه الأشياء المطلية بالميناء حيث ينوع تعدد الألوان في بعض الأعمال العتيقة رتابة الحجرة، ويعلوه أيضًا شعار عندما تحمله الربَّة فإنه يساوي لديها صفة خاصة» (ج2، ص 246).

وثمة توازٍ أقل توقعًا بين وجبة الغذاء في كومبريه وقطعة من التماثيل القروسطوية:

> «صنوف طعامنا كانت تنعكس بعض الشيء تعاقب الفصول وحوادث الحياة مثل هذه الورقات الأربع التي

(1) "Vitré don't l'accent aigu losangeait de bois noir le vitrage ancien ... Coutances, cathédrale normade, que sa diphtongue finale, grasse et jaunissante, couronne comme une tour de beurre" (vol. II, p. 222).

(2) Cf. Pommier, op. cit., p. 50.

كانوا ينقشونها في القرن الثالث عشر على أبواب الكاتدرائيات» (ج1، ص 121).

لقد كان الراوي ينبهر في طفولته، كما سنرى، بالنوافذ الزجاجية الملطخة في كنيسة كومبريه، فكان طبيعيًا بالنسبة إليه أن يفكر في نوافذ زجاجية ملطخة أثناء محاولته تبليغ افتتانه الذي استمده من مصباحه السحري حين كان طفلاً: «كان يحل محل كثافة الجدران شأن المهندسين وأرباب صناعة الزجاج الأوائل في العصر "القوطي"، تموجات في الألوان لا تحصرها الحواس وأشكالاً خارقة متعددة الألوان تروي عن أساطير كأنها على زجاج ملون وجراج مؤقت» (نفسه، ص 39).

تتميز الصور المستمدة من مجال العمارة أحيانًا بنبرة تهكمية، وخاصة حينما يكون هناك تعارض لافت بين طرفي الاستعارة، ومن هذا مقارنة فيها نوع من الحذلقة بين حجرة غسل الآنية وحفظها بكومبريه وهيكل بالبندقية الممتلئة بقرابين التجار الذين يجلبون معهم ثمار الموسم الأولى إلى الضريح الذي تومض أرضه المزينة بقرميد أحمر يبدو شبيهًا بالرخام السُّقامي في آن سقفه «كُلل بهديل حمامة».

إن التماثلات المستوحاة من الحلي والأحجار النفيسة وقطع الأثاث العتيقة تساهم في مناخ الثقافة الفنية الرفيعة التي تنتشر في الكتاب برمته. بعض هذه الصور يقوم على أساس تقليدي، مثل مقارنة العين بالجوهر، غير أن بروست ينجح كعادته في تجديد هذه الصورة. تحكي الرواية أن الملحن ڤانتوي ورث عن أمه عيونها الزرقاء وأنه أعطاهما لابنته مثل جوهرة عائلية. وحينما يتم تطوير هذه الصورة على نحو أكمل تبدو متكلفة إلى حدٍ ما:

> «فقد اقتطعت بعضًا من حديث تافه لوالدي وعالجته بلطف، وأضفت عليه طابعًا واسمًا أنيقين ورصعته بواحدة من تلك النظرات الشديدة الصفاء التي يلونها التواضع والامتنان فجعلته ينقلب إلى جوهرة فنية، إلى شيء "الذيذ تمامًا"» (نفسه، ص 131).

ثمة صور تشبه النوافذ الزجاجية الملطخة، التي سبق وصفها من خلال صور عديدة، بياقوت أزرق على صدر ضخم: «تتخذ معينات الزجاج الملون الصغيرة، الشفافية العميقة والصلابة المطلقة لأحجار من الياقوت الأزرق وصفت على صدر ضخم». (نفسه، ص 107). وهناك صورة أخرى تبرز من جديد عادة بروست المتفردة في رؤية الطبيعة من خلال ألفاظ فنية: «تبدو أطراف الأحراج وهي تتكئ على السماء البيضاء أكثر زرقة كأنها رسمت بالطريقة شبه النافرة التي تزين بها أعالي جدران المنازل القديمة» (نفسه، ص 229).

وهناك أيضًا مجموعة من الصور المهمة المستمدة من فن الطبخ[1]. وقد عبر بروست مرارًا عن رأيه بأن الطبخ في أرقى أشكاله فن بكل ما في الكلمة من معنى - ففرانسواز تتمتع بمهارة وبصنعة لا نظير لها، فحلوى الشوكولاتة التي تصنعها هي بمثابة أعمال فنية تامة - «هوائية خفيفة وبمثابة عمل فني أملته الظروف وأنفقت فيه كل فنها» (نفسه، ص 122)؛ وفي جزء لاحق نشاهدها في أثناء تحضيرها لحفلة عشاء وهي تنتقي اللحم بالعناية نفسها الفائقة التي أبداها مايكل أنجلو في اختياره لكتل من رخام كارارا Carrara لتشييد قبر البابا جليوس الثاني[2]. ونظرًا لموقف بروست هذا من فن جودة الأكل، فقد كان طبيعيًا أن ينكب على هذا المجال في بحثه الدائم عن التماثلات. ففي تشبيه مازح يقارن الراوي استمتاعه بأسلوب بيرغوت، باستمتاع طباخ بوجبة الطعام في وقت فراغه. وفي مقارنة أكثر متعة يشبه برج كنيسة كومبريه بفطيرة مقدسة. ويُظهر هذا المقطع إحدى النزعات المميزة لخيال بروست الذي يتمثل في تحويله لترابط عابر إلى تجربة استعارية. فعندما ذهب مع والديه بعد أداء شعائر الكنيسة، لاقتناء فطيرة مقدسة بدا له فجأة برج الكنيسة كأنه رغيف ضخم: «كانت قبة الجرس أمامنا وقد كستها حمرة الشمس بلون الذهب، مثل فطيرة مقدسة أكبر من تلك

(1) Cf. Mounin, op. cit., and G. Matoré, "les Images gustative dans Du Coté de chez Swann", Universtät des Saarlandes (1957).

(2) A L'ombre des jeunes filles en fleurs, vol. I, p. 24. Cf. J.Y. Tadié, Nouvelle Revue Française, vol. IXXXi (1959), p. 511.

وكستها قشور وتقطرات ضوء، كانت قبة الجرس تذهب برأسها الحاد في زرقة السماء» (نفسه، ص 113). لقد تم هنا، كما في حالات أخرى كثيرة، تحويل ترابط خارجي إلى استعارة مروِّعة وعلى درجة عالية من الأصالة[1].

ويبقى أبرز مثال عن صور فن الطبخ في الرواية ذلك المقطع التراسلي الذي يدور حول الروائح التي تحوم حول حجرات العمة ليوني. إن نقطة بداية هذه «السيمفونية من الروائح» كما سماها البعض[2]، تكمن في الترابط المتين الموجود في الذهن بين حاستي الشم والذوق. غير أنه بمجرد ما أن بدأت عملية صنع الصور هذه حتى اكتسبت قوة ذاتية حيث تقوم كل استعارة بإحداث استعارة أخرى إلى أن تبلغ الجملة ذروتها في خمسة نعوت موحية بشكل قوي:

> «والنار تشوي، كما تفعل بالعجينة الروائح الشهية التي تكثف هواء الغرفة والتي خمرتها برودة الصباح الممتزجة رطوبة وشمسًا، ثم هي تقسمها رقاقات بلون الذهب وتثنيها وتنفخها وتصنع منها قطعة حلوى ريفية محسوسة غير مرئية، قطعة ضخمة ما أن أتذوق فيها أشذاء خزانة الحائط والصوانة والورق المعرق حتى أعود تشدني دومًا شهوة خفية لألتصق بالرائحة المتوسطة الدبقة التفهة العسيرة الهضم ذات طعم الفاكهة الطازجة والمنبعثة من غطاء السرير الموشى بالأزهار» (نفسه، ص 92-93).

وتحتل الموسيقى موضعًا رئيسيًا في حركة الصور عند بروست. ويمثل تحليل التجارب الموسيقية عنصرًا مهمًا وحيويًا في رواية «الزمن المفقود» لدرجة أنه يجذب عددًا كبيرًا من الاستعارات والتشبيهات من مجالات أخرى. وفي الوقت نفسه، تعتبر الموسيقى بدورها مصدرًا خصبًا للصور في وصف ظواهر أخرى.

(1) Cf. my Style in the French Novel, pp. 198.

(2) Bruneau, la Prose littéraire de Proust à Camus, p. 5; cf. also Matoré, Mélanges à la mémoire d'Istvan Frank, pp. 688 and 691.

وباصطلاح البروفيسور سبيربر Sperber تمثل الموسيقى بالنسبة إلى صور بروست مركز «الانتشار» و«الجذب»[1].

وتبرز صور الصنف الأخير من «جانب منازل سوان» أكثر من صور الصنف الأول. غير أن هناك مجموعة من الصور الدقيقة والمتسقة مستمدة من المجال الموسيقي[2].

ولقد اتسمت بعض صور بروست المستمدة من الموسيقى بالتراسل، فهي تصف انطباعات غير سمعية من خلال صور موسيقية[3]. فمثلاً، يشبّه اختراق الشمس التدريجي للسحاب وإشراق ضوئها على أحجار شرفة باهتة وكئيبة بالتصاعد التدريجي في الموسيقى:

> «وابتدأت [الحجرة] تستعيد بياضها، تارة أخرى، خفية بواسطة إحدى التصعيدات الصوتية المتتابعة، مثل أولئك الذين يقودون نوتة واحدة إلى أن تصل نغمة صارخة جدًا، بعد المرور بها [النوتة]، على نحو سريع، بكل الدرجات الوسيطة رأيتها تصل إلى هذا الذهب الثابت واللامتغير للأيام الجميلة».

وقد أوحى توهج الشمس الغاربة فوق الأحجار العتيقة لكنيسة كومبريه بتشبيه دقيق ورائع استُمد من مجال الموسيقى:

> «وكانت تبتسم ابتسامة الصديق للحجارة العتيقة البالية التي لا تنير الشمس الغاربة سوى قمتها والتي يبدو فجأة منذ لحظة دخولها هذه المنطقة المشمسة كأنها ترتفع، وقد

(1) H. Sperber, Einführung in die Bedeutungslehre, 2nd ed. Leipzig (1930), chs. IV-X. For a discussion of this theory, cf. my Principles of Semantics, Oxford-Glasgow (1957).

(2) On Musical Imagery in Proust, see esp. F. Hier, La Musique dans l'oeuvre de la métaphore musicale.

(3) Cf. my Style in the French Novel, p. 203.

لطفت من جراء النور، إلى مدى أعلى، بعيدة كأغنية تستعاد بصوت رفيع وبطبقة تسمو» (ج1، ص 112).

وتقوم جَدَّة الراوي باستخدام استعارة لافتة قصد التعبير عن شعورها نحو برج الكنيسة البالي: «لعلها ليست جميلة وفق القواعد، ولكن هيئتها العتيقة الغريبة تروقني. وإني لمتأكدة بأنها لو عزفت على البيانو لما جاء عزفها جافًا» (نفسه).

وبينما كان الراوي يحدق مذهولاً في الزعارير البرية خارج حديقة سوان، تذكر بعض التجارب الموسيقية المحيِّرة:

«ولكن عبثًا أمكث أمام أزهار الزعرور أستنشق رائحتها الخفية والثابتة وأحملها بين فكري الذي لا يدري ما يفعل بها وأفقدها لألتقي بها ثانية وأتحد بالنظام الذي يلقي بهذه الأزهار هنا وهنالك في رشاقة الشباب، وعلى مسافات غير متوقعة مثل بعض المسافات الموسيقية، فقد كانت تمنحني باستمرار السحر نفسه، وذلك بإسراف لا ينضب، ولكن دون أن تدعه يتوغل في بعمق أكبر مثل هذه الألحان التي تعزفها مائة مرة متوالية دون أن تنحدر أكثر في غور سرها» (نفسه، ص 213).

ثم يستخدم الراوي بعد ذلك تماثلات من فنيه المفضلين، الرسم والموسيقى، لتبليغ كثافة التجربة ذاتها:

«وهو يبعث فيَّ ذلك الفرح الذي نحس به حينما نرى عملاً فنيًا لرسامنا المفضل يختلف عما عهدنا من أعماله، أو حينما نقاد إلى لوحة لم نر منها من قبل سوى مخطط إجمالي بالقلم أو إن برزت لنا قطعة سمعناها على البيانو وحده، وقد ارتدت ألوان الأوركسترا، قال جدي وهو ينادي عليَّ ويشير إلى سياج تانسونفيل: «أنظر، أنت الذي تحب الزعرور، إلى هذه الزهرة الوردية اللون، ما أشد جمالها!»» (ج1، ص 214).

يدين تأثير هذا المقطع للعناية الفائقة التي تم بها رسم وتخطيط عنصر المفاجأة. فقد قُلِب النظام المألوف، حيث يتم تطوير وتفصيل الظواهر المختلفة التي سيقارن بها نوع من التجربة قبل أن تذكر هذه التجربة نفسها. وحتى نستعير مصطلحات الدكتور ريتشاردز Richards فإن المشبه به Vehicle يسبق المشبه Tenor [1]، ويظل المرء في بحث مستمر عن المشبه.

وحينما تُنقل انطباعات سمعية إلى صور موسيقية تضيق «زاوية» الصورة، أي المسافة بين المشبه والمشبه به، مما يضعف تأثيرها حتمًا. ومع ذلك، نجد هنا أيضًا تركيبات غير متوقعة، مثل وصف الذباب الذي يؤدي حفلاً موسيقيًا صغيرًا يشبه موسيقى حجرة الصيف (ج1، ص 138). وتكون النتائج ممتعة أكثر حينما يتم تشبيه الضجيج باللوازم الموسيقية:

> «وتبرز على صفحة هذا السكون أكثر صنوف الضجيج بعدًا فلا يمتص شيء منه، وتدركه مفصلاً إلى حد من الكمال يبدو معه كأنه مدين بميزة البعد هذه لضعفه الشديد مثل هذه الألحان المهموسة، والتي تجيد أوركسترا المعهد الموسيقي عزفها حتى لتظن أنك تستمع إليها، مع أنك لا تضيّع منها صوتًا واحدًا، بعيدًا عن مكان الحفلة الموسيقية» (نفسه، ص 70).

إن استرجاع ذكريات الطفولة التي غمرها ضجيج الحياة يثير صورة موسيقية ملائمة على نحو رائع، وتتميز أيضًا بجمال شاعري:

> «ولكني منذ زمن قليل أخذت ألتقط، إذا أصغت السمع، الزفرات التي توافرت لي القوة على احتسابها أمام والدي ثم انفجرت حينما لقيتني وحيدًا مع أمي، ولكنها في الحقيقة لم تتوقف في يوم، وإنما أعود فأسمعها من جديد لأن الحياة تصمت الآن من حولي أكثر من ذي قبل، شأن أجراس

(1) On these terms, cf. my Style in the French Novel.

الأديرة التي يغطيها ضجيج المدينة أثناء النهار حتى تظنها توقفت، ولكنها تعود فتدق في سكون المساء» (نفسه، ص 75-76).

وقد أظهر بروست أيضًا افتتانه القوي بفن المسرح. ففي الجزء الأول من «جانب منازل سوان» يقص الراوي كيف كان يحدق مسحورًا في آخر برامج الحفلات المسرحية، وكيف أصبحت عناوين المسرحيات مرتبطة في ذهنه بما تثيره الألفاظ من صور، وبألوان الملصقات لدرجة أنه لم يعد قادرًا على أن يختار بين «الريشة البراقة البيضاء لرواية «ماسات التاج» والأطلس الناعم المليء بالأسرار لرواية «الدومينو الأسود»» (ج1، ص 125). وينعكس هذا الاهتمام، الذي يتواصل في الأجزاء الأخيرة من الكتاب، في جملة من الصور المأخوذة من مجال المسرح. إن الفكرة القائلة بأن «العالم عبارة عن خشبة» كلاسيكية تعد من الاستعارات المألوفة في الأدب الأوروبي[1]. غير أن تماثلات بروست المستمدة من المسرح تمتلك دقة التجربة المباشرة وفعاليتها. وتهتم بعض هذه الصور بعادات الممثلين والممثلات فوق الخشبة وخارجها. فبينما كان الراوي ينظر إلى السيدة دوغيرمانت في الكنيسة، أحس بأنها على الأقل امرأة حقيقية، وليست من صنع الخيال، وخطرت في ذهنه صورة موازية من المسرح:

> «كل شيء وحتى هذه الحبة المتوهجة في زاوية أنفها، يؤكد خضوعها لقوانين الحياة مثلما تكشف في ذروة المجد المسرحي ثنية فستان المرأة الساحرة وارتجافة خنصرها، عن الحضور المادي لممثلة حية حيث كنا غير واثقين من أن ما يبدو لنا ليس سوى محض رشق ضوئي» (نفسه، ص 263).

(1) see Curtius, op. cit., pp. 138-44. On Proust's theatrical images cf. Mouton, op. cit., pp. 84, and Tiedke, op. cit., pp. 188. See also, J.G. Linn, "Proust's Theatre Images" Romanic Review, vol. XLIX (1958), pp. 179-90.

لقد عثر لين Linn على ما يزيد عن 270 استعارة مسرحية في الكتاب.

ثمة مقارنة أكثر غرابة بين القمر في أثناء عبوره سماء الأصيل وممثلة تحاول مغادرة المسرح دون أن تجذب إليها الأنظار. وحينما طلب الراوي من فرانسواز تقديم رسالة إلى أمه بغرفة الطعام، كان يخشى أن يكون هذا صعبًا مثلما سيكون عليه الأمر لو طُلب من مستخدم أن يسلم رسالة موجزة إلى ممثل فوق خشبة المسرح. وفي مقطع لاحق يقارَن السيد والسيدة ڤيردوران اللذان يعبران عن تسليتهما من خلال أشكال مختلفة ومبالغ فيها على السواء، بـ«قناعين مسرحيين يصوران البهجة بشكل مختلف» (ج2، ص 62).

وثمة صورتان مستمدتان من جهاز المسرح تساعدان على وصف ذكريات الراوي حول كومبريه قبل وبعد البروز الجديد للماضي من قطعة المادلين المغموسة في الشاي. وكل ما تذكره قبل ذلك الحدث الحاسم، هو المحيط المباشر لتجربته الجرحية الكبيرة، دراما قبلة الليل: «أراه دومًا في الساعة نفسها معزولاً عن كل ما يمكن أن يحيط به، ينفصل وحده عن الظلمة، الإطار الضروري حصرًا لمأساة خلع ثيابي (مثل ذلك الذي نراه مثبتًا في مستهل الروايات القديمة بشأن العروض في الريف)» (ج1، ص 84).

وفي الصفحات القليلة الآتية، وبعد الإلهام الذي أحدثته قطعة المادلين، تعود الصورة نفسها من جديد لتفسير التحول:

> «حتى سارع البيت الأبيض الأغبر العتيق الذي يطل على الشارع،... إلى الالتصاق، شأن عناصر الزينة المسرحية، بالجناح الصغير المطل على الحديقة... ومع البيت والمدينة، منذ الصباح وحتى المساء وفي جميع حالات الطقس» (نفسه، ص 89).

وتقارن فتنة الراوي بالقطبين الرمزيين، ميزيكليز وغيرمانت، بالفتنة المنبعثة من الخشبة. والطرق المؤدية لهذين المعلمين لا أهمية لها مثلما أنه لا أهمية للشوارع الصغيرة خلف المسرح بالنسبة إلى هاوي فن المسرح.

وقد يكون من المناسب إنهاء هذه المعاينة العامة للصور الفنية بتشبيه مستمد من مصدر غير مألوف، فالانبعاث المفاجئ للماضي المجتلب بواسطة قطعة المادلين يجد نظيره الملائم بشكل استثنائي في لعبة فنية يابانية:

> «مثل تلك اللعبة التي يتسلى بها اليابانيون بأن يغمسوا في إناء خزفي مملوء بالماء، قطعًا صغيرة من الورق غامضة الأشكال حتى ذلك الحين ولا تلبث بعدما تغمس فيه، أن تتطاول وتتثنى وتتلون وتتميز فتصبح أزهارًا وبيوتًا وشخصيات متماسكة مميزة، كذلك خرجت جميع أزهار حديقتنا وأزهار حديقة السيد سوان ونيلوفر ساقية ڤيڤون الأبيض وسكان القرية الطيبون ومنازلهم الصغيرة والكنيسة وكومبريه بأكملها مع ضواحيها، وكل ما يكتسب شكلاً وصلابة خرج من كوب الشاي، مدينة وحدائق» (نفسه، ص 89-90).

وبفضل المصادر المؤتلفة لصور بروست وتركيبها ثم توضيح العملية الخارقة ككل، بشكل غرافيكي، وكل الموضوعات الرئيسية التي تشكل إعادة بناء كومبريه أشير إليها في نطاق جملة مفردة.

ومن بين أصناف الصور التي تشكل نسق الصور في «جانب منازل سوان» تبقى الصور المستمدة من مجال الفن أكثر إلحاحًا وتميزًا. فعلاوة على تفوقها العددي تتفوق هذه الصور أيضًا، على بقية أصناف الصور الأخرى، بكثافة وتجانس تأثيرها التصاعدي وبإنتاجها للجو الفريد الذي يميز الرواية.

وكما كان عليه الأمر بالنسبة إلى صور العلم والطب، فإن بروست يقبل المجازفة باستخدامه لهذا العدد الكبير من صور الفن؛ فالمخاطر مختلفة بالطبع، غير أن المجازفة هنا تبقى أقل خطورة على وجه العموم. فصور الفن يمتصها العمل الأدبي بسهولة أكثر من صور العلم والطب، إنها بمثابة المادة التي تصنع منها الرواية، ومع ذلك، فهي لا تخلو من مخاطر، ولن يقدر حق هذه الصور إلا

قارئ من نوع خاص. وعلى الرغم من أن الصور ليست تقنية، إلا أنها تقتضي بعض الاطلاع على أشكال وأساليب الفن المختلفة. إن القراء الذين لم يروا نقشًا لبيرانيزي أو صورة منظر طبيعي لهوبر روبر، أو يعجزون عن تخيل ملاك بليني يعزف على آلة الونّ، أو يعوزهم تخيل منظورات الداخل لبيتر دو هوخ أو أولئك الذين يجهلون الورقة الرباعية quatrefoil للقرن الثالث عشر أو منبر لعصر النهضة، قد تغضبهم أحيانًا مثل هذه الصور أكثر مما تسعدهم، وقد يتجنبها البعض لما فيها من إبهام وتحذلق. صحيح أن القراء الذين يتوفرون على الخلفية الثقافية الضرورية، أو الذين هم على استعداد لبذل مجهول خاص، سيستفيدون ويستمدون متعة هائلة من هذه التماثلات. ومع ذلك، فإن هذه الإحالات الدائمة إلى الفن تحد إلى حدٍ ما من إغراء وسهولة منال عمل بوسعه أن يقدم الشيء الكثير لكل قارئ مهتم.

ولا تخلو صور الفن هذه من نقائص، حيث ينزع بعضها إلى الزخرفة الخالصة أو إلى شيء من التكلف: حجرة الذباب الموسيقية وتشبيه العيون الزرقاء بجواهر موروثة، وموسيقى البيانو بمعزوفة برج الكنيسة، والصومعة القرنفلية التي بناها زهر الليلك في حديقة سوان، والمقارنة بين المطبخ وضريح بفينيسيا. وثمة خطر احتمالي آخر يكمن في الزيف أو التكلف الناجمين عن استحكام عادة النظر إلى الطبيعة من خلال ألفاظ الفن. ويمكن إضافة شاهد آخر، إلى جانب الشواهد الكثيرة التي سبق ذكرها التي توضح هذه النقطة، حيث يبدو هذا الميل صريح:

> «غابات ممزقة لا يبرز من فوقها سوى رأس قبة جرس القديس هيلير، ولكن رقته ولونه الوردي يبلغان درجة يبدو معها كأنه محض خدش على صفحة السماء من جراء ظفر شاء أن يزود هذا المشهد وهذه اللوحة الطبيعية البحتة، بهذه العلامة الفنية الصغيرة وبهذه الإشارة الإنسانية» (ج1، ص 110).

لقد كان هذا الصنف من الشواهد حاضرًا في ذهن ميلتون هندوس حينما تحدث عن «نوع من الاستيقا اليانعة التي لا تخلو من الزخرفة بتاتًا، مما جعل بعض قراء بروست المبكرين يسخرون من نقل هذه المبالغة في التأنق البياني إلى مجال النثر الفرنسي المتسم بالاتزان»[1].

ثمة خطر آخر قد يكون أقل أهمية، ويقتصر على أي حال على صنف واحد من صور الفن، خاصة تلك التي تقيم توازيًا بين شخص ما وصورة أو تمثال. فمقارنة أوديت بلوحة «زيفورا» لبوتيشيلي ومقارنة شارلو بالمحقق الكبير الذي رسمه إلغريكو ثم مقارنة سوان بأحد سحرة لويني Luini ومقارنة الحوذي بتمثال نصفي لدوج معين، ثم مقارنة فرانسواز بقديسة في محرابها، كلها صور Figures رسخها بروست في ذهن القارئ إلى الأبد. وهي تشكل، إن جاز التعبير، متحفًا ذهنيًا للصور، إنها تحدّ من مجال خيالنا. وهذا الخطر يهدد أي كتاب يلجأ إلى الرسوم، وعلى الرغم من أن تقنية بروست على درجة رفيعة من الجمالية، إلا أن تشبيهاته لها التأثير نفسه الذي نجده لرسوم فنان قدير. ويحدث أحيانًا لتماثل ما أن يسحر الكاتب لدرجة أنه يستغرق في وصف اللوحة، النموذج المثالي، بدلاً من أن يصف الشخص. ولعلنا نجد مثالاً كلاسيكيًا في المطابقة بين أوديت ولوحة «زيفورا». فإذا قمنا بقراءة المقطع واضعين نصب أعيننا الصورة التي رسمها بوتيشيلي سرعان ما سنلاحظ أن بروست إنما يتحدث حقًا عن لوحة فنية وليس عن شخص حي، حيث يحتفظ ببعض التفاصيل مثل شكل المعطف والتواء الرجل. ولقد كانت مونين هورنونغ Monnin-Hornung على صواب حينما أشارت إلى أن الأمر هنا لا يتعلق بعملية نقل من فن لآخر: «لم يستطع بروست أن ينقل ويبرز في الوقت نفسه ما جعل أن أوديت في لباسها وفي ملمح جزئي من ملامحها ليست فقط هي «زيفورا» ولكن هي نفسها... لم يستطع أن يبعث في أوديت حركات أخرى غير تلك التي منحها إياها الرسام إلى الأبد».

ومع ذلك، فالمزايا العظيمة لصور بروست من مجال الفن تفوق هذه النواقص، وفي مقدمة هذه المزايا هناك الدقة والملاءمة والتأثير الحي والملموس

(1) Op. cit., p. 49.

لعدد كبير من الصور. فقد نجح بروست بفضل وضوح وذكاء رؤيته الاستعارية وبراعته الفنية الفائقة في معالجة التماثلات وفي تبليغ فوارق دقيقة تستحيل صياغتها بشكل آخر. ولقد سبق لجيد أن وصف بروست باعتباره «شخصًا يملك نظرة أكثر دقة ونباهة من تلك التي نملكها نحن»[1]. ففن الصورة يمثل إحدى الوسائل الأكثر فعالية في تبليغ هذه الرؤية المكثفة على نحو فريد، فهي تساعده على استخلاص المميزات والخصائص النموذجية من وجوه الأفراد ليجد لها تعبيرًا دائمًا في الفن، وتمكنه أيضًا من إدخال الترتيب الفني إلى المشاهد الطبيعية والحضرية. كما أنها تساعده على إمساك وتثبيت ظواهر ذهنية وفيزيائية على حدٍ سواء، تتسم بالزوال والتملص وهي على درجة عالية من التعقيد، ومن هذه الظواهر نذكر تفاعل الضوء بالظل، ثم ومضة النافذة الزجاجية الملطخة والمصباح السحري، وبنية اللازمة الموسيقية، والأشكال المعقدة التي تكونها أزهار الليمون اليابسة، والروائح المنتشرة في منزل محلي، ثم أيضًا أنشطة الزمان والذاكرة وبعث الماضي. فبدون سند هذه الصور لا يمكن تصور كتاب «جانب منازل سوان».

وعلاوة على هذا، تتسم الصور المستمدة من الفن بوظيفتين إضافيتين مهمتين، فالمقارنات الدائمة بين الأعمال الفنية وبين الحوادث والمشاهد والأشخاص العاديين ترفع من شأن هؤلاء وترقى بهم إلى مجال القيم الأكثر ثباتًا، وتنشر جوًا من الجمال والعشق لكل ما هو جميل. ويمثل هذا، إلى جانب الخاصية الشاعرية التي تميز كثيرًا من الصور، مساهمة متميزة في تحديد الأثر الاستيقي للكتاب. وثمة وظيفة أخرى تميز التماثلات المستمدة من الفن، ذلك أنها تضع أشكال الواقع المتغيرة في مقابل القوانين والمعايير الفنية، مما يُظهر أهمية الفن البالغة وأولويته. وتمثل العلائق بين الفن والواقع أحد الموضوعات الرئيسية في الكتاب، وتقدم الصور التي يستمدها بروست من مجال الفن إحدى أجوبته حول هذه المسألة.

---

(1) Incidences, p. 47.

الحيوان والنبات:

إن أصناف الصور الثلاثة التي نوقشت حتى الآن ليست بأي حال مميَّزة لبروست، حيث إن هناك كتابًا آخرين استمدوا تشبيهات واستعارات من مجالات الطب والعلم والفن، غير أن بروست يتفرد بطريقة استخدامه لهذه المصادر. نعمله يتفرد بكثافة الصورة وتوزيعها، ثم هناك بنية بعض الصور نفسها، والنماذج التي تشكلها، ثم طريقة إدماج هذه النماذج في الرواية ككل.

الشيء نفسه يمكن قوله عن الصور التي يستمدها بروست من مملكتي الحيوان والنبات. ويتميز هذا الصنف من الصور بسرمديته؛ فمهما كانت طبيعة المناخ، ومهما كان مستوى الحضارة فإن الناس يميلون إلى استمداد تماثلاتهم من مجالي الحيوان والنبات اللذين يحيطان بهم. ولقد كانت هذه الصور تنتمي إلى المخزون الشعري منذ ملاحم هوميروس حيث نعثر على البعض منها في مرحلة متقدمة من تبلورها: «حيرا ذات عيون الثور» و«الفجر ذو الأصابع الوردية». إن كاتبًا معاصرًا ومحليًا مثل جيونو الغارق في التقليد الهوميري، يستمد من مجالي الحيوان والنبات بعض أقوى تأثيرات صوره ذات مبدأ وحدة الوجود[1]، ولكن حتى بعض الكتاب المدنيين مثل مالرو Malraux أو سارتر عملوا على الاستغلال التام للإمكانيات العاطفية الكامنة في «استعارات الحيوان» خاصة تلك المأخوذة من الحشرات[2].

وبشكل عام، يمكن القول إن استخدام بروست لهذه المصادر الخالدة لا يوازي ما حققه بروست من ثورة في معالجته لأصناف أخرى من الصور. غير أن نشاط صنعه للصور وكثافة رؤيته الاستعارية تجعلانه قادرًا على أن ينفخ حياة

(1) see my Style in the French Novel, pp. 226f.

(2) Cf. G.O. Rees, Loc. Cit., and my Style in the French Novel, pp. 249f. See also S. John, "Sacrilege and Metamorphosis, Two Aspects of Sartre's Imagery", Modern language Quarterly, vol. XX (1959). pp. 57-66.

جديدة في صورة بلاغية عتيقة، ثم إن التماثلات المستمدة من هذين المجالين تحمل طابعًا شخصيًا متميزًا نظرًا لارتباطها الوثيق بالموضوعات الرئيسية في الرواية[1].

في بعض الحالات يتم المزج بين صور الحيوان والنبات لإيضاح تجربة معينة من زوايا مختلفة، ولعل أفضل مثال على هذه التقنية ذلك المقطع المهم الذي يناقش حفظ الانطباعات الحسية في نضارتها الأصلية. فخلال جولاته الطويلة التي كان يقوم بها الراوي في المناطق الريفية المحيطة بكومبريه كانت حواسه تصطدم بمجموعة من الانطباعات منها الأشكال والألوان والأصوات والروائح، غير أنه لم يكن يملك الوقت الكافي لاكتشاف أو استكناه دلالتها المتحجبة، فكان عليه أن يخزنها في ذهنه من أجل تطويرها لاحقًا، ويحاول تبليغ العناية التي اعتمدها في الحفظ على نضارتها من خلال صور حية من مجال الحيوان، وإن كانت غير مصقولة إلى حدٍ ما:

> «كنت أنقله (الشيء المجهول) إلى المنزل يحميه غطاء الصور الذي سأجده تحته نابضًا بالحياة مثل الأسماك التي كنت أنقلها في سلتي في الأيام التي يسمحون لي فيها بالذهاب إلى الصيد، وقد غطيتها بطبقة من العشب تحافظ على طراوتها» (ج1، ص 269).

وبمجرد عودته إلى بيته شرع يفكر في أشياء أخرى، وبالتالي تراكمت المعطيات الحسية الغامضة في ذهنه كأنها أزهار التقطها من الحقول واحتفظ بها في حجرته:

> «وهكذا يتكدس في فكري (كما تتكدس في غرفتي الأزهار التي قطفتها في نزهاتي أو الأغراض التي أعطيت لي) حجر

(1) هناك بالطبع علاقة وثيقة بين صور الحيوان والاستعارات المستمدة من علم الحيوان. غير أن هناك اختلافًا مهمًا: فالصور في هذا الفصل ليست علمية؛ فهي تقوم على الملاحظة المباشرة بواسطة العين المجردة، دون الاستناد إلى معرفة متخصصة. بالطبع هناك حالات بين المنزلتين، فقد تم تمييز معالم بعض صور الحيوان (والنبات) بوضوح لدرجة أنها اتخذت طابعًا علميًا بارزًا.

يلهو عليه شعاع، وسطح، ورنة جرس، ورائحة أوراق.
وهي صور كثيرة مختلفة ماتت الحقيقة المستشفة تحتها منذ
زمن بعيد، ولم أملك قدرًا كافيًا من الإرادة لأتوصل إلى
اكتشافها» (نفسه، ص 269).

ويزداد التأثير هنا قوة بفضل بنية الجملة، فالتقديم والتأخير في جملة "ainsi s'entassaient, ... il y a longtemps qu'est morte" له طابع الحتمية الذي يؤكد التحجر الحتمي لتجربة لم تحمل على البوح بسرها عندما كانت لاتزال طرية في الذهن.

وثمة مزج أكثر حنكة وتعقيدًا بين صور الحيوان والنبات في وصف التماثيل الإغريقية التي كان يعشقها مانتينيا[1].

إن الكثافة الخارقة لهذا المقطع ناتجة عن بنية أسلوب الصورة. فلفظتا «مزدهرة» و«المناقير الحادة» تنبئان بقرب ظهور التشبيهات المستمدة من مجالي الحيوان والنبات.

وبعد هذا التمهيد، تظهر الصور الرئيسية في ذروة الجملة، مجدولة مثل شعر فوق التماثيل، وهي عبارة عن تناوب بين النبات والحيوان، منها أعشاب البحر والحمام والأفاعي... إنها تجربة تتطلب القوة. ومع ذلك، فإن التأثير ليس مقنعًا على الإطلاق، ليس لكونه مصطنعًا فقط ولكن لكون اهتمامنا يظل موزعًا بين التماثلات المتنوعة حتى إننا نعجز عن تشكيل صورة متسقة.

---

(1) "La sculpture grecque ... qui, si dans la création elle ne figure que l'homme, sait du moins tirer de ses simples formes des richesses si variées et comme empruntées à toute la nature vivante, qu'une chevelure, par l'enroulement lisse et le becs aigus de ses bouches, ou dans la superposition du triple et fleurissant diademe de ses tresses, à l'air à la fois d'un paquet d'algues, d'une nichée de colombe, d'un ban deau de jacinthes et d'une torsade de serpents" (vol. II, p. 139).

تحتل الصور المستمدة من عالم الطيور مكانة خاصة[1] بين التماثلات التي يستمدها بروست من عالم الحيوان، وتقع هذه الصور في سياقات غير متوقعة تمامًا وتتطور حول مجموعة واسعة من الموضوعات. وتعد الصور التي تقارن طائرًا بطائر آخر أقلها تعبيرًا: فقد شبهت أسراب الغربان الجامدة على رأس قبة جرس صغير بنوارس وقفت في جمود على قمة موجة (ج1، ص 111). فالزاوية هنا بين الطرفين تضيق عن تكوين صورة ناجحة.

ويكون التأثير لافتًا بشكل أقوى عند مقارنة الكائنات البشرية بالطيور، حيث إنه يمكن أن تقوم هذه الصور على أي نوع من أنواع التشابه في الشكل أو الصوت أو الحركة أو العادة. وتتميز بعض هذه الصور بالإيجاز والانطباعية، وهذا الإحكام يزيدها قوة. وعلى هذا النحو، يتم وصف صديقات جيلبيرت، عند وصولهن إلى شوارع الإليزيه، حيث يلعبن في الثلج كأنهن عصافير خجولة: «عما قريب تصل صديقاتها بلباس أسود، الواحدة تلو الأخرى، إلى موضع الثلج، مثل عصافير مترددة» (ج2، ص 235). إن هذه المقارنة بسيطة جدًا وليست جديدة تمامًا، إلا أنها تلائم على نحو جيد المشهد الطبيعي الشتوي، وتضاعف من قوة التعارض بين الوجوه المظلمة وبياض الثلج. ومع ذلك، ففي الغالب، يفضل بروست متابعة صوره أو زخرفتها. ففي الصفحات الأولى من الرواية ثمة مجموعة كاملة من الصور المترابطة المأخوذة من عالم الطيور. فنقطة البداية مألوفة جدًا، يستيقظ الراوي في منتصف الليل ويتذكر الغرف المتنوعة التي كان ينام فيها فيما مضى، ويتذكر على وجه خاص كيف اعتاد في ليالي الشتاء أن يبني لنفسه عشًا في السرير، متخذًا طريقة الطيور في بناء أعشاشها وذلك بميلها المطرد نحوها. ويمكن أن يعتبر هذا علامة على تماثلات لاحقة أكثر تطورًا وخيالاً. فحينما يكون البرد شديدًا بالخارج، تحصل لذة خاصة في الإحساس بالانقطاع عن الخارج. وفي ليلة صيف حارة يفضل المرء النوم في الهواء الطلق، فمن خلال النوافذ شبه المفتوحة يرسل ضوء القمر سلمًا سحريًا على قوائم السرير حتى إن النائم ليبدو مثل قرقف titmouse يرفرف في طرف أشعة الشمس.

(1) Cf. Pommier, op. cit., pp. 38f.

عندما يكون التماثل بين الأشخاص والطيور قائمًا على أساس المظهر فإن الصورة تكتسب حدة كوميدية. فبمجرد ولوج القارئ قاعة السيدة فيردوران يعلم على نحو عابر أن لهذه السيدة عيونًا تشبه عيون الطيور وقد بدأ يغشاها الرمد. وهذا التماثل غني جدًا بالإمكانيات، ولذلك يتم استئنافه، بعد بضعة سطور، في أسلوب رفيع على نحو تهكمي:

«هكذا كانت السيدة فيردوران تتحب لطفًا وقد دوَّخها مرح الأوفياء وأسكرتها الرفقة والنميمة والرضى وهي جاثمة فوق مجثمها كأنها طائر غُمِست زينة رأسه في خمرة ساخنة» (ج1، ص 304).

إن الدأب على مثل هذه الحوافز الاستعارية أمر يلفت النظر. وإذا كان التماثل بين الإنسان والطائر ليس جديدًا في حد ذاته، فإنه يُستغل بحيوية متميزة، وتتكرر الصورة في شكل تم تطويره على نحو كامل في بداية رواية «الزمن المستعاد» حيث يوصف القديس لو Saint-loup كأنه طائر بريشه الفخم، وهو ما يمثل عينة قيمة بالنسبة إلى مصنفات علم الطيور:

«إزاء الفضول نصف اجتماعي ونصف حيواني الذي أوحى لك به، تَساءَلنا هل كنا بضاحية سان جيرمان أو بحديقة النباتات؟، وهل كنا نرى سيدًا كبيرًا يعبر الصالون أو طائرًا عجيبًا يتجول في قفصه؟» (ج1، ص 15).

إن من شأن تأكيد العنصر الكوميدي لهذه الصور أن يجعلها بشعة مما يؤدي إلى إبراز الإيحاءات القدحية الكامنة في الاستعارة والمستمدة من عالم الحيوان. ونجد مثالاً بارزًا على هذه التقنية لما أصبح الراوي شاهدًا على مشهد تافه في منزل الآنسة ڤانتوي بمونجوفان، فالعلاقة غير الطبيعية بين الآنسة ڤانتوي وصديقتها تُنزل المرأتين إلى مستوى الحيوانات، ويعبِّر عن هذا الانحطاط من خلال صورة بسيطة لكنها قوية وبغيضة:

«فتطاردنا قفزًا وأكمامهما العريضة تتفتح كالأجنحة وهما تقهقهان وتزقزقان مثل الطيور العاشقة» (ج1، ص 245).

لا تمثل هذه الصورة تعقيبًا ملائمًا حول المشهد وتعبيرًا طبيعيًا عن رد فعل الراوي فحسب، وإنما لها أيضًا وظيفة اقتصادية مهمة في العمل برمته، ليس في هذه الرواية فقط، وإنما في «الزمن المفقود» بشكل عام. ومن الناحية السيكولوجية تمثل هذه الصورة تجربة جرحية، فأول اتصال للراوي بعالم چومورا Gomorrha كان في أسوأ الظروف الممكنة وقد جعله هذا يعاني الشيء الكثير في الأعوام اللاحقة. وبالتالي كان من اللازم طبع هذه التجربة، وتأثيرها على ذهن الراوي، بشكل قوي في ذاكرة القارئ، ولعل هذا يتحقق على نحو أفضل من خلال صورة بغيضة وهستيرية إلى حدٍ ما. ثم ولأسباب بنيوية خالصة، فقد كان من الأساسي تذكر هذا الحدث (حدث مونجوفان) بوضوح، حيث إنه في موضع لاحق من الكتاب، حينما سيكون في مقدور الراوي أن يفهم قوى چومورا، ستتركز شكوكه حول علاقات ألبرتين بالمرأتين. وتجدر الملاحظة في هذا السياق أن هذا المشهد يوازيه (عن قرب) مشهد آخر في بداية «صودوم وچومورا»، حيث يكون الراوي شاهدًا على تقدم شارلو صوب جوبيان وبالفعل، فوضعية الراوي باعتباره مشاهدًا غير مرئي تشبه ذلك إلى حد بعيد، بل إنه يحرص على الإقرار بأن تصرفه كان، بدافع إكراه داخلي على حد قوله – حتى يكرر نموذج مونجوفان؛ كما أن الصياغة الاستعارية لا تختلف في الأساس، وإن كانت أكثر تطورًا في المشهد الثاني. فسلوك الرجلين يقارَن بإحدى الشعائر التي تقام قبل الزواج، ثم بمغازلة الطيور قبل تزاوجها، ويقارَن أيضًا على نحو قوي بإخصاب النحلة لنبات السحلبية، «النحلة والسحلبية». وقد لاحظ الراوي بنفسه أن تراكم الصور يسهم في تأكيد الاختزال التدريجي للإنسان إلى مستوى الحيوان، وحتى النبات: «إن تعدد هذه التشبيهات هو نفسه طبيعي بحيث إن الإنسان الواحد، إذا ما اختبرناه خلال دقائق محدودة؛ فإنه سيبدو إنسانًا، إنسانًا – طائرًا أو إنسانًا – حشرة» (ج1، ص 13).

ومن بين صور الطيور البغيضة، تلك المتعلقة بالمركيزة دوغا لاردون التي كانت من بين ضيوف حفلة موسيقية عند السيدة سان أوفيرت. وقد كانت السيدة

المركيزة دائمًا محط ازدراء ابنة عمتها الشابة، أميرة ديلوم، غير أنها تفلح في إقناع نفسها بأنها هي التي تتجنب محيط الأميرة[1].

لقد أصبحت الخاصية الكوميدية نفسها وسيلة ناجعة للسخرية الذاتية، وذلك عندما حكى الراوي السرور والابتهاج اللذين غمراه عندما كتب أول محاولة أدبية له التي كانت حول قباب مارتينفيل:

«وبعدما أنهيت كتابتها [الصفحة].. وجدتني سعيدًا جدًا، وأحسست أنها قد خلصتني تمامًا من هذه القباب وما تخبئه خلفها، حتى إنني أخذت أغني بأعلى صوتي كما لو كنت دجاجة وقد أتيت على وضع بيضة» (ج1، ص 272).

في هذا الوصف الساخر لعملية الخلق الأدبي، تتجاوز سخرية بروست الراوي لتنال منه هو بالذات، مادامت القطعة حول القباب كانت في الواقع محاولته المبكرة التي سيعمل لاحقًا على إدماجها في الرواية.

يستخدم بروست صور الطيور أيضًا في وصف الظواهر الجامدة، والتشابه بين التجربتين قد يكون بصريًا أو سمعيًا. ثمة صورة بصرية مختزلة وحادة في المقال حول أبراج مارتينفيل:

«ظلت قباب الأجراس الثلاث على الدوام أمامنا في البعيد كثلاثة طيور حطت في السهل لا تتحرك، نتبينها في الشمس» (ج1، ص 271).

وفي موضع آخر نجد مثالاً عن تقنية التطور الاستعاري عند بروست من خلال إقامة التوازي بين قطرات المطر والطيور المهاجرة:

(1) "Grâce à la vertu de ces paroles intérieures, elle rejetait fièrement en arrière ses épaules détachées de son buste et sur lesquelles sa
tête posée presque horizontalement faisait penser à la tête "rapportée" d'un orgueilleux faisan qu'on sert sur une table avec toutes ses plumes" (vol. II, pp. 145-6).

«وكانت قطرات المطر تهطل من السماء مرصوصة الصفوف كأنها طيور مهاجرة تأخذ في الطيران جماعة واحدة، فلا افتراق بينها ولا هي تهيم كيفما اتفق لها أثناء رحلتها السريعة، بل تحافظ كل واحدة منها على مكانها وتشد إليها التي تليها، فتغشى السماء ظلمة أقوى من تلك التي يخلفها رحيل السنونو... وكنا نتخذ من الحرج ملجأ، وتظل تبلغنا بضع قطرات أشد وهنًا وأكثر بطئًا حينما تبدو رحلتها كأنها انتهت» (نفسه، ص 229).

إن العناية التي تم بها بناء الصورة الأخيرة ستشد انتباه القارئ إلى كل أنواع التفاصيل التي ربما كان سيغفل عنها في غياب مثل هذه الصورة. والشيء نفسه يمكن قوله بصدد التشبيه السمعي التالي حيث تم رسم تأثير الأصوات البعيدة بدقة ووضوح كبيرين:

«وأسمع صفير القطارات وهو بعيد إلى حدٍ ما يشير إلى المسافات مثل غناء عصفور في غابة، فيصف لي اتساع الحقول المقفرة التي يسرع فيها المسافر إلى المحطة القادمة» (نفسه، ص 32).

وتمثل المقارنة بين الموسيقى وغناء الطيور صورة غارقة في العرف والتقليد، غير أن بروست ينجح في إحياء القدرة التعبيرية لهذه الصورة المبتذلة. ويقوم النهج الرئيسي الذي اعتمده على تطوير الصورة إلى نوع من التشخيص، وهكذا تم تشبيه «الحوار» بين البيانو والكمان في سوناتا ڤانتوي بحوار طائرين. إن عثور المؤلف في هذا التماثل الأولي يستتبع كون خياله سيلهو به ويكتشف جوانبه المتعددة:

«أولاً كان البيانو المنعزل يشكو مثل طائر مهجور؛ سمعه الكمان فأجابه مثلها من شجرة مجاورة... هل هو عصفور؟ هل هي الروح التي لم تكتمل بعد للجملة القصيرة؟ هل هي

> جنية؟ هذا الكائن غير المرئي والنائح الذي يبث البيانو شكواه بحنان؟ كان نواحه مباغتًا بحيث همَّ عازف الكمان مسرعًا إلى قوس كمانه لالتقاطه. طائر عجيب! وعازف الكمان بدا كأنه يريد سحره وتدجينه وحبسه» (ج2، ص 173).

ترتبط «الجملة القصيرة» في ذهن سوان ارتباطًا وثيقًا بذكرياته المبكرة التي تمثل أسعد ذكريات حبه لأوديت، وقد تم توصيل الطريقة التي أحيت بها الموسيقى هذه الذكريات بواسطة صورة، حال طابعها الجرافيكي بينها وبين أن تتحول إلى صورة عاطفية:

> «كل ذكرياته في ذلك الزمن الذي كانت أوديت مغرمة بحبه والذي أفلح حتى هذا اليوم في أن يحتفظ بها خفية في أعماق كيانه، مخدوعة بهذا الشعاع المفاجئ لفترة الحب التي ظنا عودتها، استيقظت وبلمح البصر صعدت تردد بشغب المقاطع المنسية للسعادة، دون أن تأخذها شفقة من نكبته الحاضرة» (نفسه، ص 165).

ولا تخرج صور المجال الحيواني الأخرى عن إطار الميول العامة التي تبديها استعارات الطيور. ويبرز بعض هذه الصور بفضل دقة محيطها، كما هو الحال مثلاً في الاستحضار الرائع لكومبريه المتمركز حول كنيستها: «إذا ما اقتربت منها، من حول خمارها القاتم الطويل في قلب الحقول وفي وجه الريح، كما تضم الراعية خرافها من حولها، مناكب منازلها الصوفية الرمادية المتراكمة» (ج1، ص 90). وتعود فعالية هذه الصورة إلى الائتلاف اللبق بين تماثل بصري صرف وذكريات توراتية. وفي تشبيه شاعري آخر تعقد مقارنة بين شعاع الشمس والفراشة: «مصاريعها المغلقة تقريبًا، والتي أفلح شعاع نور مع ذلك في إدخال جناحيه الأصفرين وظل لا يبدي حراكًا بين الخشب والزجاج يقبع في زاوية كأنه فراشة حطت هناك» (نفسه، ص 138). إن قبول السرداب الميروفنجي Merovingian المظلم في كنيسة كومبريه مضلَّع بشكل قوي مثل غشاء نبُوت حجري هائل. وكل

سبيل انكشف في خيال الراوي يجد مرادفًا له في عالم الحيوان: «فيها أشق لنفسي داخل ذاتي، خائر القوى، بالتردد البطولي الذي ينتاب المسافر الذي يهم باكتشاف ما أو اليائس الذي ينتحر، دربًا مجهولاً كنت أظنه ميتًا حتى اللحظة التي ينضاف فيها إلى أوراق شجرة الريباس الأسود التي تنحني فوق رأسي» (نفسه، ص 240). هناك أيضًا مقارنة لافتة وإن تكن جذابة، بين نهر السين في قبضة الجليد وحوت جرفه التيار إلى الشاطئ:

> «ذهبنا حتى جسر الكونكورد نرى نهر السين المتجمد، حيث كان كل واحد منا وحتى الأطفال يتقربون دون خوف كأننا إزاء حوت جرفه التيار إلى الشاطئ فعمدنا إلى تفصيله» (ج2، ص 233).

لقد مر بنا كيف أن بروست يستغل الجانب الكوميدي القدحي في الصورة المستمدة من عالم الحيوان، حينما عرضنا لبعض عينات صور الطيور. ويهتم التصوير المستمد من هذا المجال على نحو خاص بالكشف عن سلوك الناس في المجتمع. إن نهج بروست يوجد معكوسًا عند لافونتين أو أورويل فبينما سخر هذان الأخيران من المجتمع بإضفائهما لميزات الإنسان على الحيوان، ينحو بروست نحوًا معكوسًا (أي إضفاء مميزات الحيوان على الإنسان)، ويمثل الحفل الموسيقي الذي أقيم عند مدام دوسان أوفيرت بؤرة رئيسية لهذا الصنف من الصور. فبمجرد وصول سوان إلى الحفل أحاطت به مجموعة من الخدم تبدو وتتصرف كأنها فريق من كلاب الصيد:

> «رهط الكلاب المتناثرين والرائعين والعاطلين مثل خدم ينامون هنا أو هناك على المقاعد والصناديق وينتصبون مثل السلوقي رافعين المظهر الجانبي لوجوههم الشريفة والحادة ويتجمعون حوله في شكل دائرة» (نفسه، ص 138).

وقد كان هناك أيضًا خادم جديد وخجول، يلقي نظرات خائفة في كل اتجاه مبديًا اهتياج حيوان في ساعات أسره الأولى. ولعل القارئ يتذكر أنه في المقطع

نفسه يفكر سوان في كل أصناف التوازيات الفنية التي تنطبق على هؤلاء الخدم. هناك إذن مفارقة واضحة بين مجموعتين متزامنتين من الصور، تمثل إحداهما النبل والمثالية، بينما تتميز المجموعة الثانية بأنها كوميدية وقدحية. ويمثل هذا التعارض في ذاته مصدرًا للسخرية والهجاء.

ويتم تطبيق النهج نفسه على الضيوف، فقد سبق أن رأينا المركيزة تقارن بطائر مغرور، في حين نجد صورة ابنة عمتها أميرة ديلوم أكثر رفقًا:

> «على أمل أن يلاحظها سوان فإن الأميرة، مثل فأرة بيضاء أليفة نمد لها قطعة سكر ثم نسحبها منها، لم تكن تفعل سوى أن تدير وجهها المفعم بألف علامات التواطؤ... في الاتجاه الذي كان يوجد فيه سوان» (نفسه، ص 152-153).

ومن بين صور الكاريكاتير الأكثر تسلية، هناك صورة السيد بالانسي بنظارته أحادية الزجاج:

> «من خلف نظارته أحادية الزجاج، كان السيد بالانسي، الذي يتنقل ببطء وسط الحفلات برأسه الضخم مثل شبوط وبعينيه المستديرتين، ويرخي فكيه من حين لآخر كمن يبحث عن اتجاهه، يبدو كما لو أنه يحمل معه فقط قطعة من زجاج حوضه السمكي قد تكون رمزية بشكل خالص» (نفسه، ص 143).

وتخلو بعض التوازيات بين الحيوان والإنسان من أي غرض كوميدي أو هجائي. فحتى صورة الحشرة يمكن أن تتحرر من النبرات القدحية إذا ما تم حصرها في مشابهة عابرة بين حركتين، دون أن تتضمن أي تماثلات أكثر عمقًا. فالراوي لا يقصد مثلاً ازدراء جدته عندما كتب قائلاً عن جولاتها الليلية بالحديقة: «في إحدى اللحظات التي تردها فيها دورتها بانتظام، مثل بعض الحشرات، قبالة أنوار الصالة الصغيرة» (ج1، ص 42)، وبالمثل لا توجد أية سخرية في صورة سوان وهو ينتبه باهتمام شديد إلى «الجملة القصيرة»:

«تحول إلى مخلوق غريب عن البشرية، أعمى ومجرد من القدرات العقلية، يكاد يكون حيوانًا أسطوريًا خارقًا، ومخلوقًا وهميًا لا يدرك العالم إلا بالسمع» (ج2، ص 31).

وتبدو صور المجال الحيواني أقل إقناعًا في المناسبات النادرة التي تحيل فيها إلى تجارب مجردة. فهناك شيء من التكلف في المقارنة بين الوخزات الحاسمة للغيرة والبعوضة الأخيرة التي تطمئن المسافر العائد من البندقية بأن إيطاليا لاتزال قريبة، ويمكن قول الشيء نفسه بخصوص تشبيه أكثر تفصيلاً حول انشغال فكر سوان الدائم بأوديت خلال المراحل المبكرة من حبه لها:

«ركب السيارة ولكنه أحس أن هذه الفكرة قد وثبت في الوقت نفسه واستقرت على ركبتيه مثل حيوان محبوب نحمله معنا حيث كنا؛ إنه يحتفظ به على المائدة دون استئذان الضيوف... يداعبه ويتدفأ به» (نفسه، ص 71).

إن مجال الصور المستمدة من عالم النبات أضيق من مجال الصور المستمدة من مملكة الحيوان؛ ذلك لأنها نادرًا ما تستخدم لأغراض كوميدية أو هجائية. ومع ذلك فإن بروست يوظفها بشكل واسع وفعال في مجموعة كبيرة من السياقات. فأحيانًا يقارن وردة بأخرى مثل مقارنته لزهرة الليمون بوردة، وزهرة النيلوفر بالوردة المستنقعية والوردة الصاروخية أو بالبنفسج. ويتسع نطاق الصورة بعض الشيء عند مقارنة الزهرة بالفاكهة؛ ففي إطار بحثه عن التماثلات المتعددة لوصف زهر النيلوفر في فيفون يقارنها الراوي بفاكهة الفراولة في صورة صغيرة تنبض بالحياة، قد تكون من وحي لوحة لموني Monet حول الموضوع نفسه[1].

«هنا وهناك، على السطح، احمرت مثل فراولة زهرة النيلوفر ذات القلب الأرجواني والجوانب البيضاء» (نفسه).

---

(1) Mouton, op. cit., p. 84.

من أجل مقارنة بين تناول (بروست) و(موني) للموضوع نفسه انظر: Monning-Hornung, op. cit., pp. 181ff.

وإذا كانت زاوية الصورة هنا أوسع، فهي لاتزال ضيقة على مستوى المقارنة بين الحيوان والنبات. إن جسم الحمامة القزامي اللون، والذي يتخذ شكل القلب يشبه لَيْلَكًا، بينما تم، بواسطة التداخل المتشابك للتشبيهات، تشبيه البنفسج، الذي قورن بالنيلوفر، بالفراشات:

«فيما تتراص من بعدها على هيئة حوض حقيقي عائم أصناف منها تخالها من بنفسج الحدائق جاءت تبسط كما الفراشات أجنحتها الصقيلة الضاربة إلى الزرقة فوق هذه الحديقة المائية وشفافية خطها المائل» (ج1، ص 256).

وتمدنا النباتات أيضًا بتماثلات متشعبة لوصف الجماد والإنسان وحتى التجارب المجردة. وفي استعارة موجزة ودقيقة إلى حد بعيد تصور أشعة الشمس التي ظهرت من جديد بعد العاصفة مثل سيقان مذهبة ذات الحواشي المهترئة: «خيوط شمسه العائدة المذهبة بحواشيها» (نفسه، ص 231).

وفي مجال الإنسان تجد أيضًا غطرسة المركيزة دوغالاردون، التي سبق تصويرها بألفاظ المجال الحيواني، نظيرًا لها في بيئة النبات. فما تلقته من ازدراء جعل ظهرها يتقوس مثل شجرة غرست على حافة جرف فتجبر على النمو إلى الخلف حتى تحافظ على توازنها.

ومن بين الظواهر المجردة، هناك مقارنة بين استراتيجية الحب وتجارب البستنة؛ ذلك أن الإنسان يخفي مشاعره كي يرعى مشاعر شريكه، تمامًا مثل ذلك البستاني الياباني الذي يعمل قصدًا إلى التضحية بأزهار كثيرة بغية الحصول على عينة أجمل. وقد تكتسب مثل هذه المقارنات طابعًا متكلّفًا كما هو الحال عند مقارنة شهرة كاتب ما بنثر أنواع جديدة من النبات (ج1، ص 198).

إن أهم خاصية تتميز بها صور بروست من المجال النباتي هي نزوعها إلى التطور حول موضوعات معينة تلعب دورًا مهمًا في الرواية وفي الكتاب ككل. ومن هذه الموضوعات نذكر على وجه الخصوص التماثل بين النباتات والفتيات، أي فكرة الخصوبة والنمو العضوي ثم التوازي بين الطبيعة والفن.

يمثل الموضوع الأول[1] مثالاً آخر على تقنية بروست في إحياء الاستعارات العتيقة والتقليدية. ولا تكتمل دلالة هذا الموضوع إلا في الجزء الثاني من الكتاب حيث نعثر على رمز رئيسي، ألبرتين وسط مجموعة من الفتيان. فالعنوان الشاعري: «في ظل فتيات كالورود» إشارة واضحة إلى أهمية هذا الموضوع. وثمة مجموعة من الشواهد في «جانب منازل سوان» تمهد للتطور اللاحق للرمز؛ فقد تم التأكيد الصريح للارتباط العميق بين تربة منطقة معينة ونباتها بنموذج الأنثى القائم فيها، كما يبدو ذلك من خلال وصف الراوي لجولاته حول كومبريه. إن المرأة المثالية التي خلقها خياله تتزين بالأشجار وبالمنظر الطبيعي الذي يشكل مسرح هذا الخيال؛ إنها ليست نموذجًا عامًا بل هي «نتاج ضروري وطبيعي للتربة»، ويتم تطوير هذه الفكر في سلسلة من الصور:

> «فالتعرف في باريس إلى صيادة من باليك أو إلى فلاحة من ميزيكليز، كان ذلك بمثابة أن تصلني أصداف لم أبصرها من قبل على الشاطئ وعرق سرخس لم أجده من قبل في الأحراج... تلك الفتاة ما كنت أراها إلا غارقة في أوراق الشجر إنها بالنسبة إليّ بمثابة نبتة محلية، ولكنها من نوع أرفع درجة من الأنواع الأخرى تسمح بنيته بالاقتراب من طعم المنطقة» (ج1، ص 238).

ولقد سبق اقتراح التماثل بين الفتيات والنبات في صفحات من قبل في صورة أكثر تحديدًا، حيث كان الراوي بصدد الحديث عن التشابه بين فتيات الريف، وتماثيل كنيسة قروية من القرون الوسطى، فأضاف قائلاً:

> «وغالبًا ما تؤكد هذا الشبه... فتاة من الحقول جاءت تحتمي مثلنا، ويبدو وجودها كأنه أعد ليسمح بالحكم على صدق العمل الفني بمواجهته بالطبيعة مثل هذه الأغصان الجدارية

(1) Cf. Mouton, op. cit., p. 102; Pommier, op. cit., p. 36f. Tiedtke, op. cit., pp. 81f.

التي نبتت بالقرب من الأغصان المنحوتة» (نفسه، ص 231).

وفي المقال الذي يدور حول أبراج كنيسة مارتينفيل، تم توصيل الشبه بين الأزهار والفتيات بشكل غير مباشر، حيث تقارن الأبراج الثلاثة أولاً بثلاث زهرات رسمت في سماء الأصيل، ثم تقارن بعد ذلك بثلاث عذارى أسطورية هجرت في القفر ليلفهن الظلام. وهناك عدد من المقارنات على الرغم من ابتذالها في سياقها المعزول إلا أنها تنسجم مع النمط العام مما يكسبها دلالة خاصة. وعلى سبيل المثال فقد انجذب سوان نحو فتاة عاملة تشبه الوردة في نضارتها وامتلائها. وفي مثال آخر يصبح عَدُّ قبلات الحب الأولى مستحيلاً مثل عَد الأزهار فوق أرض خضراء في شهر مايو. وفي صورة مدام دو غيرمانت حتى تعبير «زهرة العناق الزرقاء» يستعيد بعض قوته التصويرية. «كانت عيناها تتخذان لونًا أزرق في زرقة زهرة عُناق يستحيل قطفها ولكنها ربما قدمتها لي مع ذلك» (نفسه، ص 267). وفي مرحلة لاحقة من الكتاب يتطور رمز النبات بكثافة لدرجة أن الاستعارة تصبح قريبة من المسخ الذي يذكرنا بأساطير دافن Daphne وفيلمون Philemon ودانسيس Dancis. ففي رواية «السجينة» بينما كان الراوي ينظر إلى ألبيرتين نائمة، أحس كأن وجودها قد انتقل إلى الحياة اللاواعية للأشجار والنباتات الأخرى.

> «كانت تبدو لي جذعًا طويلاً مزهرًا حملناه إلى هنا... كما لو أنها، وهي نائمة، قد تحولت إلى نبتة... لم تكن تنعشها سوى الحياة اللاواعية للنباتات والأشجار... كانت تواصل النوم... مثل نبتة معرّشة، ونبتة الدودية الأرجوانية التي تواصل إخراج أغصانها بعد الحماية التي نمنحها إياها... كان نفسها، الذي بدا كأنه يخرج من قصب مجوَّف لا من كائن إنساني، فردوسيًا حقًا» (ج1، ص 84 و140).

وثمة علامة أخرى تدل على الأهمية البارزة لهذا الحافز، وتتمثل في أن العلاقة بين طرفي الاستعارة يمكن قلبها، وبعبارة أخرى، فإن الاستعارة تبادلية[1]. فكما تتم مقارنة الفتيات بالنبات، فإنه يحصل أن يقارن النبات بالفتيات، على نحو ما سنرى في الجزء القادم من هذا الفصل.

وإذا كانت الخصوبة من القضايا التي كانت موضع اهتمام بروست الشديد، فإنها مع ذلك لا تلعب دورًا بارزًا في الرواية الأولى. إنها تجد تجسيدها في خادمة المطبخ المترقبة (محبة جيوتو)، كما تجد تعبيرها الاستعاري في التماثل بين نمو الجنين ونضج الفاكهة. وكما هو الأمر في حالات كثيرة، فإن بروست ينطلق من استعارة تقليدية، فيقوم بتطويرها وتجديدها لكي تناسب غرضه. وتبدأ هذه الصورة في التشكل بمجرد أن تذكر وضعية الخادمة لأول مرة:

> «وقد أخذت تحمل أمامها بصعوبة السلة الغامضة التي تمتلئ أكثر فأكثر كل يوم والتي يستشف شكلها الرائع تحت «مريلاتها» الفضفاضة» (ج1، ص 134).

إن صفتي «الغامضة» و«الرائعة»، ثم التوازي بين الفتاة ولوحة جيوتو الجصية، يسعيان إلى تأكيد التعارض بين تواضع شخصها ودلالة وظيفتها البيولوجية. وعندما تتكرر الصورة يتطور التماثل إلى مدى أبعد: «وقعت ذات ليلة ساعة خلاص خادمة المطبخ، مثل ثمرة مخبأة تبلغ حد النضج دون أن ينتبه لذلك أحد وتنفصل من تلقاء ذاتها» (نفسه، ص 175).

لقد ساهم التركيب في تأكيد عملية النضج البطيئة وتحققها الذي تم بشكل مفاجئ: الحركة المتروية للعبارات التابعة subordinate clauses التي اعترضها على نحو درامي، تقديم الفعل «وقعت»[2].

ثمة تنويع خفيف حول هذا الموضوع عندما تعقد مقارنة بين عضو بدني آخر مرتبط بالشبكة نفسها من الأفكار وبين فاكهة ناضجة:

---

(1) See B. Migliorini, "La Metafora reciproca" in Saggi Linguistica. Florence (1957). pp. 23-30.

(2) Cf. my Style in the French Novel, p. 170.

«وهناك قديسة يكوّر صدرها الصلب قماش ثوبها مثل عنقود ناضج في كيس من القماش الخشن» (نفسه، ص 231).

ومن خلال تشخيص عجيب، ولكنه غير مقنع بشكل قوي، يتم تطبيق الصورة نفسها على شيء جامد:

«غرفة الطعام هذه، الممنوعة والعدائية... تنفتح أمامي وتزمع أن تنفجر وتقذف حتى فؤادي، مثل ثمرة تحطم غلافها بعدما حليت، انتباه والدتي تقرأ سطوري» (نفسه، ص 67).

وحينما سمع الراوي جيلبيرت تناديه أول مرة باسمه النصراني أحس كأنه فاكهة جردت من جلدتها:

«إن الشعور بأني مقبوض لحظة في فمها عاريًا دون أي شرط من الاشتراطات الاجتماعية... حيث تبدو شفتاها كأنها تجردانه مثلما تجرد من جلدتها الفاكهة التي لا يؤكل منها إلا اللب» (ج2، ص 240-241).

كما أن التماثل بين الطبيعة والفن، الذي مر بنا في الجزء السابق، تم التعبير عنه أيضًا بواسطة عدد من صور المجال النباتي؛ وقد سبق ذكر بعضها مثل مقارنة أبراج الكنيسة بالزهور المرسومة في السماء، وكذلك التوازي بين الأوراق الطبيعية والمنقوشة. وأما الصور الأخرى فإنها تنحو النهج نفسه؛ ففي وصف أبراج سان آندريه دي شان يمهد تراكم النعوت الاستعارية السبيل إلى تشبيه من عالم النبات:

«فيما تشاهد إلى اليمين ومن خلف حقول القمح قبتي جرس كنيسة سان آندريه دي شان المنحوتتين القرويتين، وهما حادثان تكسوهما الحراشف وتتشابك فيهما النخاريب والخطوط المتعرجة المحفورة وتعلوهما الصفرة والأدران كأني بهما سنبلتان» (ج1، ص 223).

ويتم إثارة كنيسة باليك بواسطة بعض الصور من المجال النباتي المتميزة بتعبيريتها وملاءمتها للسياق:

«وكان النفل القوطي قد جاء ليزين أيضًا هذه الصخور البرية في الوقت المناسب، مثل هذه النباتات الضعيفة ولكن المعمرة، والتي عندما يحل الربيع تضيء هنا وهناك ثلج القطبين... وكان يبدو لي النفل القوطي أكثر حياة الآن... وقد أمكن لي أن أرى كيف نبت وأزهر بها يشبه قبة جرس دقيقة، في مثل هذه الأحوال فوق الصخور البرية» (ج2، ص 217-218).

إن حافز الإزهار نفسه يعاود الظهور في وصف التماثيل العتيقة لـ سان آندريه – دي شان:

«كأنها الوجوه المربدَّة العادية المنحوتة في الحجر، كالأحراج في الشتاء، ليست سوى سبات واحتياطي على أهبة أن يزهر في الحياة في شكل وجوه شعبية لا حصر لها تفيض... وتزينها حمرة التفاح الناضج» (ج1، ص 231).

ولقد تم نقل تراشق ضوء الشمس على الشرفة بواسطة بعض التشبيهات اللطيفة من المجال النباتي:

«كنت أراها تصل إلى الذهب الثابت للأيام الجميلة حيث كان يبرز فوقه، الظل المتقطع لمتكأ الدربزين المنقوش، أسود مثل نبتة متقلبة... انعكاسات واسعة ووريقة كانت تستريح فوق هذه البحيرة من الشمس» (ج2، ص 231-232).

ثم يقوم الراوي بتطوير هذا التماثل في سلسلة من الصور تتميز بدرجة عالية من الغنائية، وذلك عقب ابتهاجه لعلمه بأن حالة الجو تسمح له بلقاء جيلبرت في شان إيليزي: «نبتة اللبلاب الآنية، عشبية وهاربة! يعتبرها الكثير أكثر انعدامًا

للون وأكثر حزنًا من النباتات التي يمكن أن تزحف على الجدار أو تزين ملتقى الطرق... بالنسبة إليَّ، أعتبرها أكثر نعومة ودفئًا على الحجر من الطحلب ذاته».

ويمكن أيضًا ترجمة التأثيرات التصويرية إلى صور المجال النباتي كما يتبين في الوصف التالي لأشعة الشمس من خلال النوافذ الزجاجية الملطخة لكنيسة كومبريه:

«وكان يعزيني أن الأرض لاتزال عارية سوداء، فتبعث الزهر في هذا البساط الرائع المذهب من الأزهار الزجاجية الزرقاء كأنه ربيع تاريخي يعود إلى زمن خلفاء القديس لويس» (ج1، ص 107).

* * *

لقد اقتصرت هذه الدراسة على أربعة خزَّانات كبرى استمد منها بروست معظم صوره. ومما لا شك فيه أن هذه الأصناف الأربعة تتميز بأهمية بالغة، وهذا لا يرجع إلى تفوقها العددي فقط وإنما إلى جودة الصور المستمدة منها، وتفرد الرؤية التي لا تشكلها، ثم لارتباطها الحميمي ببعض موضوعات الرواية والكتاب ككل. ومع ذلك فهذا لا يعني أن هذه المجموعات الأربع تحجب تمامًا الاستعارات والتشبيهات المستمدة من مصادر أخرى، فثمة عدد كبير من المجالات الإضافية التي تزود بروست بتماثلات مثيرة وأصيلة، ومن بينها الأدب الكلاسيكي والأسطورة والكتاب المقدس والدين والرحلات وعالم البحار. وكلها تلعب دورًا ملحوظًا في الخلفية العامة لصور بروست. وهناك أيضًا صور أخرى عديدة في الرواية لا تندرج ضمن أي صنف، ولكنها مستوحاة من تشابه عرضي في المظهر أو في نبرة عاطفية. فقد صورت المحبة في لوحة جيوتو تمد إلى الله قلبها الملتهب أو هي بالأحرى «تمرره» له مثلما تمرر طباخة فتَّاحة زجاجات من كوة القبو لشخص يطلبها منها من نافذة الطابق الأرضي (نفسه، ص 135). بينما يشبه الراوي، الذي حُرم من قبلة أمه الليلية، سريره بقبر وقميص نومه بكفن (نفسه، ص 64).

ومع هذا تبقى المجموعات الأربع من الاستعارات غنية ومتفردة على نحو كافٍ تمكننا من تسليط بعض الضوء على طبيعة الصور عند بروست. هناك ثلاثة انطباعات على الخصوص تنبثق بشكل قوي من المادة التي كانت موضع نقاش حتى الآن:

(1) واضح أن بروست كان يستمد تماثلاته من مصادر متنوعة ومتعددة، وأن هذا اللاتجانس في الصورة لم يكن يزعجه إطلاقًا؛ لقد كان مقتنعًا بالأهمية القصوى للاستعارة لدرجة أنه لم يتردد في استخدام أي تماثل بدا له ملائمًا، وهو أمر لا يخلو من المجازفة. وسيتضح هذا التنوع أكثر عندما سنقف على دراسة الموضوعات الرئيسية المرتبطة بصور بروست.

(2) على الرغم من التنوع واللاتجانس اللذين يطبعان صور بروست، فإن هذه الصور تظهر انسجامًا لافتًا، وتنزع إلى تشكيل نماذج معقدة، غير أنه يمكن تمييزها على نحو واضح. ويتحقق هذا بفضل ثلاث سبل رئيسية: (أ) إن بعض المجالات، وخاصة المجالات الأربعة التي سبق أن ناقشناها، تزوده مرارًا بأطراف المقارنات. وبما أن الحافز الاستعاري لا يتوقف عن الظهور، فإن القارئ يدرك تدريجيًا أن العملية الضخمة التي يتم من خلالها صنع الصور ليست اتفاقية، بل إن لها قوانينها الخاصة وإيقاعها المميّز. (ب) يتعزز هذا الانطباع بالارتباط الوثيق بين بعض مجالات التجربة؛ نذكر منها تلك المقارنات بين الحب والمرض، والتوازيات بين اللوحات الفنية والأشخاص الأحياء ثم التماثل بين الفتيات والزهور، إلخ. (ج) في كثير من الحالات تتكرر الصورة نفسها مع تنويعات خفيفة في مواضع مختلفة من الرواية. وتساعد تقنية «اللازمة» في تأكيد انسجام الصورة والكتاب ككل.

وعلى الرغم من أن هذه الدراسة اهتمت برواية واحدة فقط، فقد تمت الإشارة مع ذلك إلى أمثلة كافية من الأجزاء اللاحقة للزمن الضائع، تظهر أن هذه الأنماط التصويرية تعانق الكتاب برمته، وهي بذلك تصنع تصميمًا زخرفيًا دقيقًا ومعقدًا يعزز وحدة العمل ككل.

(3) تندرج صور بروست عمومًا في مجموعتين. هناك صور عامة وصور «ثقافية». فالصور العامة يمكن أن ينتجها كل كاتب موهوب فنيًا يتميز بقوة الملاحظة

والخيال، وأما الصور «الثقافية» فإنها تتضمن معرفة متخصصة على مستوى عالٍ من الثقافة. غير أنه ليس هناك دائمًا حد فاصل بين الصنفين؛ فبعض صور المجال الحيواني والنباتي توجد على درجة من التميز يمكن معه أن تنضاف إلى مجموعة من الصور العلمية، وإن كانت تختلف في نبرتها عن الاستعارات العلمية الصرفة المستمدة من علمي الحيوان والنبات. ومع ذلك فالتميز واضح على العموم. فمن بين مجموعات الصور التي تمت دراستها في هذا الجزء، تنتسب صور المجالات الطبية والعلمية والفنية إلى صنف الصور الثقافية، في حين تنتمي استعارات المجال الحيواني والنباتي إلى الصنف العام.

إن تأمل نسبة العنصرين في الرواية أمر مفيد[1]. ونظرًا لطبيعة الأشياء، فإنه لا يمكن أن يكون هناك جواب إحصائي قطعي في هذه المسألة، غير أنه من الواضح جدًا أن مجموعة الصور الثقافية تشكل جزءًا جوهريًا من المجموع العام. إن هذا أمر لافت للنظر لأن التشبيهات والاستعارات الثقافية لا تلائم العمل الروائي بسهولة، فكثير من الروائيين يتجنبها تمامًا لارتباطها بالتحذلق، ولن يجرؤ إلا قلة على استخدامها في نطاق واسع كما فعل بروست. ويعتبر الاستخدام الواسع لهذا الصنف من الصور، إحدى الخصائص المميزة للصورة عند بروست. إن المادة التي تمت معالجتها في هذا الفصل كشفت أيضًا عن خصائص أخرى تميز تقنية بروست مثل النزوع إلى استغلال تماثل أولي وتطويره؛ وعملية التفاعل المتسلسل، حيث كل صورة تولد صورة أخرى، وتجديد الكليشيهات؛ ثم الاستعارات التبادلية، والتشخيص؛ وكذلك استخدام الصورة لأغراض كوميدية وتهكمية. ولعل دراسة الموضوعات الرئيسية التي تحيل إليها صور بروست ستمكننا من إلقاء مزيد من الضوء على كل هذه المظاهر الأسلوبية عند بروست.

(1) لقد وجد الدكتور جراهام أن المجموعة الفردية للصور الأكثر اتساعًا عند بروست هي تلك المستمدة من مجال الطبيعة، وعلى وجه الخصوص من الماء والبحر وليس تلك المستمدة من مجال الفن كما سبق تقريره من قبل.

2

موضوعات الصورة

إن السياقات التي يستخدم فيها الكاتب الصور لا تقل أهمية عن المنابع التي يستقيها منها. في صيغة سبربر المذكورة آنفًا، اتجهت الموضوعات، التي حظيت بعنايتنا الشديدة، إلى أن تصبح مراكز للامتداد والجذب على حدٍ سواء: إنها ستوحي بتماثلات عندما نتحدث عن أمور أخرى، ولكنها ستتطلب أيضًا سند الصور من مجالات أخرى، إذا كان لنا أن نصفها بدقة وفعالية. هذه الصورة ذات الحركة الاستعارية المزدوجة من بعض المراكز ذات الامتياز ونحوها، ميكانيكية تمامًا ومفرطة في التبسيط؛ وإذا كان ذلك صحيحًا، فإن على المرء توقع الاستعارات المتبادلة أن تكون أكثر ألفة مما هي عليه في الواقع. ومع ذلك فإن التمييز مفيد مادام التوافق الضروري بين هذين النوعين من المراكز ليس مفترضًا بشكل أوتوماتيكي. في القسم السابق حاولت تعيين المركز الأساسي للامتداد في صور بروست. والآن سأقوم بالشيء نفسه بالنسبة إلى بؤر الجذب الرئيسية.

عندما يكون البحث بصدد بروست، فإن تعيين هذه البؤر لا يصبح عصيًا. وعلى الرغم من أن الاستعارة تعد خاصية كلية الوجود في أسلوبه بحيث إن أي موضوع يصبح بشكل عملي قادرًا على أن يتدثر بالصورة، فإن هناك بعض

الموضوعات المحددة على نحو جيد، يبدو أنها تستدعي معالجة مجازية على نطاق واسع، سواء بسبب أهميتها البنيوية أو لأنها تأسر وتفتن أو تزعج ذهن الكاتب[1]. إن فحص جميع مراكز الجذب هذه عمل يتجاوز حدود هذه الدراسة، ولهذا الغرض سأقتصر على انتقاء ضيق لموضوعات تمثيلية مأخوذة من مجالات جد مختلفة: الطبيعة والفنون المرئية والموسيقى، وبالمثل من ظاهرتين تمتدان في جذور رؤية بروست للعالم: الذاكرة والزمن.

أزهار الزعرور:

في كومبريه سيقع الراوي تحت نفوذ الزعارير. وفيما بعد بسنوات يكتب عن هذه التجربة بشكل جنيني: «كما كانت جيلبرت أول فتاة أحببتها، فقد كانت الزعارير أول وردة أحببتها»[2]. ففي هذا الوقت كان خاضعًا لتأثير قوي من الورود لم ينجح في الفكاك منه. وستصبح فيما بعد هذه الذكريات ملتصقة في ذهنه بحبه الأول لجيلبرت التي كان قد رآها أول مرة عبر فتحة بسياج الزعرور لحديقة أبيها بتانسونفيل.

يوجد في الرواية تجمعان كبيران للصور حول موضوع الزعرور. في الفقرة الأولى، رأى الراوي الورود في كنيسة القرية بكومبريه؛ وفي الفقرة الثانية التقى بها في التفافها الطبيعي بتانسونفيل. والفقرتان معًا هيمنت عليهما صور مجسَّمة: قورنت الزعارير بالفتيات مثلما ستقارن هذه بدورها في موضع آخر من الرواية بالورود، وهو مثال كلاسيكي للاستعارة المتبادلة.

لقد اندهش الراوي، وهو يحدق في هذه الورود الغريبة بالكنيسة، لجمال كسائها المزخرف الذي ذكره بالطريقة التي ترتدي بها امرأة شابه في مناسبة بهيجة وخاصة يوم زفافها:

---

(1) لقد وجد الدكتور جراهام أن أهم مركز استعاري للجذب في المجموعة هو عقدة الحب والغيرة. في «جانب من منازل سوان» تعد صور المجال الطبي الشكل الأكثر تميزًا الذي يظهر فيه هذا الموضوع.

(2) A l'ombre des jeunes filles en fleurs, vol. III, p. 191.

«حواشي أوراق الشجر التي انتشرت فوقها بكثرة، باقات صغيرة من الأزرار ذات بياض ناصع. كأنها فوق حاشية فستان عروس» (ج1، ص 196).

وسيتم متابعة هذه المشابهة فورًا، وستقود حتمًا إلى تشخيص الورود، من الآن فصاعدًا، مثل فتيات في سن الشباب:

«كنت أشعر أن هذا الترتيب الفخم يضج بالحياة... وفي الأعلى كانت تتفتح تويجاتها هاهنا وهناك بجمالها اللامبالي وتحتفظ ساهية بباقة الأسدية الدقيقة كخيوط العذراء التي تمتد عليها جميعها كالغشاء الرقيق، تحتفظ بها بمثابة زينة أخيرة في شفافية الغمام حتى أني كنت أتخيلها، وأنا أتابع خطوطها وأحاول أن أقلد في أعماقي حركة أزهارها، كما لو أنها الحركة الطائشة السريعة لرأس فتاة ذات رداء أبيض وساهية تزخر بالحياة» (ج1، ص 179).

عندما شاهد الراوي سياج الزعرور البري بتانسونفيل أسرع إلى إنجاز لعبة التشخيص التي لونت أيضًا موقفه من الورود الأخرى:

«والأزاهير التي تزينت بالقدر نفسه ترفع كل منها وهي ساهية باقة أسديتها الملتمعة... لكم سيبدو النسرين ساذجًا وريفيًا حينما يسلك الدرب الريفي نفسه بعد بضعة أسابيع تحت وهج الشمس وفي حرير ثوبه الأحمر الذي تعبث به نسمة!» (نفسه، ص 213).

إن الراوي الذي غمرته وأذهلته الفتنة النابعة من الورود، عرض عليه جده فجأة باقة من الزعارير القرنفلية، فتحرك خياله فجأة من جراء التأثير القائم على التعارض. ومرة أخرى يتحقق التشخيص من خلال تماثل كساء الورد بلباس المرأة:

«وكانت تلك الأزهار قد اختارت بالضبط واحدًا من الألوان الخاصة بالمآكل أو بما يزيد من جمال زينة خاصة

باحتفال كبير... بل هي الطبيعة عبرت عنه تلقائيًا بسذاجة بائعة قروية تعمل في إقامة مذبح مؤقت فتضيف إلى شجيرة هذه الورود الصغيرة لونًا رقيقًا جدًا ومن طراز ريفي» (نفسه، ص 215).

بعد هذا التمهيد تأتي الصورة الأساسية في جملة مبنية بعناية مع إيقاع تصعيدي مؤثر، حيث يتم الكشف عن الموضوع بواسطة سلسلة من النعوت وصيغ اسم الفاعل، بينما قام القلب والعبارات الثانوية بإعاقته عن الظهور[1]:

«ومثلما تختلف فتاة بثوب العيد عن جماعة بثياب الراحة سوف يمكثون في البيت، هكذا كانت تتألق الشجيرة الكاثوليكية الطيبة باسمة في ثيابها الزاهية الوردية وسط السياج وهي على أتم العدة للشهر المريمي الذي بدت كأنها منذ ذاك تؤلف جزءًا منه» (ج1، ص 216).

في هذا الديكور الذي تكمله ورود أخرى: الياسمين والبنفسج ورعي الحمام... رأى الطفل أول مرة جيلبرت واقفة في حديقة أبيها وبيدها مجراف. وتحت التأثير العاطفي لهذه التجربة ستصبح الزعارير فيما بعد عنصرًا مهمًا في إعادة اكتشاف الراوي للزمن الماضي: لقد كان لها، مثل الكعكة المغموسة في الشاي، القدرة على استعادة ذكريات الطفولة في ومضة خاطفة. وفي أثناء مشيه باليبك صادف شجيرة الزعرور ليغمره الماضي مباشرة بعد ذلك، ولم يبعث الصورة العتيقة التي درج على استخدامها في تشخيص هذه الورود فقط، ولكنه كان يسلي نفسه بتطوير الاستعارة درجة إضافية. ومادام ليس هناك زهرات بالشجيرة نظرًا للموسم، فقد أقحم الأوراق في الحوار، ويسألها بنوع من التكلف عن أخبار الورود أي عن «أزهار الزعرور التي تشبه فتيات مبتهجات وطائشات، يجمعن بين التأنق والورع». فقالت له الورود عن رحيل «السيدات الصغيرات» وعن عاداتهن بالكنيسة: «هؤلاء الأنسات مبتهجات جدًا بحيث لا ينقطعن عن

(1) Cf. my Style in the French Novel, p. 181.

الضحك إلا من أجل الترتيل»[1]. ربما هناك ما يدعو إلى الشفقة في اضطرار بروست المحمول بقوة نشاطه الخاص في صنع الصورة، إلى دفع الاستعارة إلى مداها الأقصى، ولكن الحدث يشير بالتأكيد إلى الأهمية التي يعلقها على هذا الحافز. وبالتزامن مع هذه الصور المجسمة، جند بروست عددًا من التماثلات الأخرى لتصوير التأثير الذي أحدثته الزعارير على ذهن الطفل الصغير. ويبدو أن مجموعة الصور المستمدة من الدين، قد تم الإيحاء بها بواسطة استعمال هذه الورود في زخرفة الكنائس، وبحكم رؤية الراوي لها أولاً في الكنيسة. والسياج بتانسونفيل ذكره بسلسلة من المعابد، وحتى رائحة الزعارير استدعت ترابطات دينية:

> «وكان السياج يؤلف ما يشبه تعاقب المعابد الصغيرة التي تختلف تحت أكوام أزهارها التي ارتفعت على هيئة منصة عالية. والشمس تلقي على الأرض من تحتها مربعات من النور كأنها تخترق كوى زجاجية، ويمتد عطرها عذبًا محدد الشكل كما لو كنت أمام مذبح العذراء» (نفسه، ص 213).

وقد تمت ترجمة التأثير الفيزيقي الخالص للزعارير، الناتج عن تأليف انطباعات الرؤية والشم، بألفاظ الحاستين الأخريين؛ الذوق والصوت:

> «أحسست... برائحة لوز مرة تنبعث من أزهار الزعرور، ولاحظت حينذاك على الأزهار مواضع صغيرة أوفر شقرة مصنوعة بمهروس اللوز أو طعم وجنتي الآنسة ڤانتوي» (نفسه، ص 181).

لقد أوحى تأمل الورود للراوي ببعض التماثلات من الموسيقى سبق ذكرها. وقد وزعت الزعارير في نماذج تذكر ببعض الفواصل في الموسيقى، ويظل جمالها مستغلقًا مثل تلك الألحان، التي على الرغم من تكرارها فإنها ترفض الإفصاح عن سرها.

---

(1) A L'ombre des jeunes filles en fleurs, vol. III, pp. 88-9.

إلى جانب الصورة المجسمة الأساسية هناك أيضًا صورة تقوم على التشخيص الحيواني: إن رائحة الزعارير تذكر الراوي بطنين الحشرات، وهذا سيقوده إلى تصويرها مثل حشرات تم مسخها ورودًا:

«وعلى الرغم من صمت أزهار الزعرور وسكينتها، فقد كانت هذه الرائحة المتقطعة تبدو كأنها همس حياتها الغنية التي يهتز المذبح بها مثل سياج حقل تتنقل فوقه هوائيات حية تراودك فكرتها، إذ ترى بعض الأسدية الحمراء تقريبًا وقد بدا كأنها احتفظت بالقوة الربيعية والقدرة المهيجة لحشرات استحالت اليوم أزهارًا» (نفسه).

وهناك صدى موجز لهذه الصورة في الفقرة الثانية، حيث قيل إن الطريق القريب من سياج الزعرور «يطن بالرائحة» وحيث وصفت الرائحة، فيما بعد بقليل، مثل «عسل متجمع» على طول السياج.

وإذا ما نظر المرء عن كثب إلى هاتين الفقرتين الرئيستين اللتين تتناولان الزعارير، فإنه سيجد عمليًا طغيان الصورة على وصف بروست لها. ويكشف مثال آخر كيف أن الظلال القرنفلية والوردية الدقيقة توصَّل بحيوية ودقة كبيرتين، وذلك بواسطة مقارنات لأشياء متنوعة تشكل نوعًا من سيمفونية الألوان:

«وكان أعلى الأغصان كأنه العديد من شجيرات الورد الصغيرة التي خفيت آنيتها في الورق المخرم والتي توضع سهامها الدقيقة لتشرق على المذبح في الأعياد الكبرى، كان يضج بالآلاف من الأزرار الصغيرة ذات اللون الشاحب التي تبرز بتفتحها برتقالاً شديد الاحمرار كأنها في أعماق كأس من المرمر الوردي» (نفسه، ص 215).

إن وصف النباتات الأخرى غير أزهار الزعرور يستدعي تجمعات أساسية للصور في نقط متعددة من الرواية؛ ومن بينها، في المقام الأول، تلك الفقرة حول

نيلوفر فيفون، التي سبق أن اقتبست منها مجموعة من الأمثلة، والتصوير الشاعري لبوا دوبولون في نهاية الكتاب، والذي، على الرغم من كونه، إلى حدٍ ما، غنيًا في تأثيره العام، فإنه يضم عددًا من الصور المفيدة، خاصة تلك التي تصور تفاعل الضوء والظلام.

الكنائس والأبراج وزجاج النوافذ الملطّخ:

تتمركز إحدى أغنى المجموعات الاستعارية وأكثرها أهمية في «جانب منازل سوان» حول الكنيسة وكومبريه، وإلى حدٍ ما، الكنائس الأخرى بالمنطقة. هذه الآثار المهيبة أحدثت تأثيرًا قويًا على الذهن الحساس للطفل الصغير؛ فقد جسدت إعجابه بالفنون المرئية وتعلقه العميق بالتقاليد التاريخية لفرنسا.

وتوجد ضمن الصور المرتبطة بكنيسة كومبريه نزعتان متميزتان تعملان في اتجاهات متعارضة. مجموعة من هذه الصور تساهم في تصوير جو الغرابة والسرية المخيم على الكنيسة، والمجموعة الأخرى تؤكد، خلافًا لذلك طابعها المألوف والعادي. وتعد هذه الكنيسة جزءًا من الحياة اليومية للمدينة الصغيرة، وبمعنى آخر، إنها تقف معزولة تمامًا. وكما عبر عن ذلك الراوي، إنها «مواطن بسيط» من مواطني كومبريه، منزل مثل أي منزل آخر، يملك رقمًا في الحي ويضع به ساعي البريد الرسائل في الصباح، ومع ذلك يوجد بينها وبين الباقي خط فاصل لا يمكن للذهن أن يعبره.

إن سرية الكنيسة وتأثيرها على خيال الطفل تم توصيلها بواسطة استعارات وتشبيهات عديدة، بعضها سبق الاستشهاد به. إنها مركب يبحر في سلسلة من الزمان والمكان رباعية الأبعاد، أو من جهة ثانية، إنها وادٍ مسكون بالجن:

> «وكنت أتقدم في الكنيسة، حينما نذهب إلى مقاعدنا، كأنما في وادٍ ترتاده الجنيات ويذهل الفلاح أن يشاهد أثر مرورها الخارق» (ج1، ص 108).

وقريبًا من المدخل يوجد أخدود عميق شق في الجدار بواسطة سلم البرج، في حين يوجد السرداب غارقًا في «ليل ميروفانجي» حيث على المرء أن يتلمس طريقه

أسفل قبو مظلم ومضلع مثل غشاء الخفاش، إلى أن يصل إلى قبر قديم حيث يتجلى السطح عن حفرة عميقة، تشبه أثر أحفور، نتجت، حسب أسطورة محلية، عن سقوط مصباح بلوري في اليوم الذي ارتكبت فيه جريمة. وبالتعارض الحاد مع هذه الصور الموحية، هناك صور أخرى ذات طابع مألوف. لقد تم إحكام التجاور الغريب للعناصر الرومانيسكية والقوطية بالكنيسة في تشخيص مضحك:

«القرن الحادي عشر الخشن القاسي... تخفيه حتى هناك القناطر القوطية الرشيقة التي تتراص بغنج أمامه كما تقف الشقيقات الكبريات والبسمة على ثغورهن أمام الشقيق الأصغر الفظ المتجهم الرث الثياب» (نفسه، ص 108).

وقد قورن مدخل الكنيسة بالأشياء العادية للحياة الريفية:

«كان مدخلها العتيق الأسود المثقب كالمطفحة ملتويًا محفر الزوايا... كما لو استطاع لمس معاطف الفلاحات الخفيف... أن يلوي الحجر ويحفره أخاديد مثلما تفعل عجلة العربات في صوى الطريق التي تصطدم بها كل يوم» (نفسه، ص 105).

وحتى بلاط الأضرحة فقد بعض سريته عندما شبه بالعسل الفائض:

«الزمن جعلها ناعمة وسيَّل ما يشبه العسل خارج حدود تربيعتها التي جاوزتها هاهنا بسيل أشقر» (نفسه).

وقد وصفت كنيسة أخرى بقرية سان أندريه دي شان على نحو محكم مثل «كنيسة ضخمة ريفية مذهبة كأكداس القمح» (نفسه، ص 275).

إن البرج الذي فتن الطفل أكثر من الكنيسة نفسها، تم تقديمه بالتقنية نفسها تمامًا: بعض الصور تشبهه بالأشياء العادية، بينما تؤكد الصور الأخرى دلالته الروحية والرمزية. إن الراوي يعتبر برج كومبريه المركز المثالي للمدينة، ترتبط به مختلف أوجه الأنشطة اليومية. ولقد أوحى هذا بثلاثة تشبيهات تصور تغير مظهر

البرج في مختلف الأوقات؛ في الصباح، يتوهج الأردواز، الذي يغطي قاعدته، مثل شمس سوداء. وبعد القدّاس، تبدو، كما رأينا، مثل خبز مذهب برقائق وقطرات نور الشمس عليه. وتذكر صورته قبالة سماء الأصيل بوسادة بنية ناعمة:

«حتى تبدو كأنها وضعت وانغرزت كوسادة من المخمل الأسمر في السماء الشاحبة التي ارتخت من جراء ضغطها، وتجوفت قليلاً لتوسع لها مكانًا فيما ارتدت تضرب حدودها» (نفسه، ص 113).

في مدينة بنورماندي يبرز برج قوطي بين قصرين من القرن الثامن عشر مثل صدفة بين حصاتين: «لا يؤلف جزءًا منها أكثر مما يفعل السهم الأحمر المفرَّض لصدفة مغزلية الأبراج لمّاعة الميناء وقعت على الشاطئ بين حصاتين جميلتين مصقولتين» (نفسه، ص 114). بينما في باريس يمكن أن يبدو فجأة برج جرس أحد المستشفيات أو برج دير فجأة في ركن شارع رافعًا قمة رأسه.

ولقد تم التعبير عن الرسالة الرمزية للبرج بواسطة سلسلة من الصور البارزة التي تصوره مثل كائن حي يعقد يديه أثناء الصلاة، ويرفع رأسه نحو السماء أو مشيرًا إلى الأعلى مثل إصبع الله:

«والانحناءة الحارة في سفوحها الحجرية التي تقارب في ارتفاعها على هيئة يدين مضمومتين تصليان» (نفسه، ص 112).

«بدا أن الحنية، وقد جمّع المنظور عضلاتها وقواها، تتدفق بالجهد الذي تبذله قبة الجرس لتطلق سهم قمتها في قلب السماء» (نفسه، ص 115).

«كان لابد من العودة إليها على الدوام، وهي التي على الدوام تبسط على كل شيء... مرفوعة أمامي كأنها إصبع الله، وقد احتجب جسمه خلف جمهور البشر دون أن أخلط لذلك بينه وبينهم» (نفسه).

لقد صور صوت أجراس كومبريه في بعض الصور الرائعة أو بالأحرى المتقاة:

> «ساعة الظهر الأبية... قد نزلت من برج القديس «هيلاريون» الذي زينته بالزهرات الاثنتي عشرة التي تؤلف تاجه الرنان ودوَّت حول مائدتنا» (نفسه، ص 121).

> «الجرس، بالدقة والتراخي والإتقان التي تسم شخصًا لا يقع عليه أن يفعل غير ذلك، قد قامت لتوها بعصر السكون المطلق في اللحظة المناسبة كيما تستخرج منه القطرات الذهبية القليلة التي جمعها فيه الحر ببطء وبحكم الطبيعة ثم تنشرها» (نفسه، ص 252).

ولقد كانت أبراج الكنيسة هي الأخرى موضوع أول تجربة أدبية للراوي: المقال الذي كان حول أبراج مارتينفيل وقد سبقت الإشارة إليه. إنه حقًا تفسير جديد متخيل لحيل المنظور تمارسه الأبراج الثلاثة – برجا مارتينفيل وبرج فيوفيك – على المشاهد الذي يقترب ثم يبتعد. لقد احتشد عدد من الصور في تركيب قصير. رأينا من قبل الأبراج تشبه بالطيور المستريحة على السهل، وبالورود المرسومة على سماء الأصيل، وبالعذارى الضائعات بالقفار المظلمة. وقد قورنت أيضًا بثلاثة محاور ذهبية: «الطريق بَدَّل اتجاهه، فانعطفت القباب في النور وكأنها ثلاثة محاور ذهبية وغابت عن ناظري»، غير أن الوسيلة الاستعارية الرئيسية المستعملة هي التشخيص. فالأبراج الثلاثة تمنح الحياة والتحولات السريعة والسينمائية تقريبًا للمنظور تصور مثل حركات محترسة. إن البرج فيوفيك يقرن الاثنين الآخرين مثل قادم متأخر، فينسحب ويأخذ مسافته الخاصة. وعلى الرغم من اقتراب السيارة من مارتينفيل، فإن البرجين مازالا يبدوان بعيدين، وفجأة ظهرا في الواجهة: «كانا قد ارتميا بعنف شديد في مقدمتها، بحيث لم نكن نملك سوى لحظة التوقف حتى لا نرتطم بالمدخل».

وعندما يغادر الضيوف القرية، تظهر الأبراج كما لو أنها تلوح إليهم بالوداع: «لقد كانت أبراجها وأبراج فيوفيك لاتزال قممها المشمسة تلوح بعلامة الوداع»

ثم انسحب أحدها ليفسح المجال للاثنين الأخريين، وتنتهي الفقرة الكاملة بتشخيص مفصل يطور صورة العذارى الثلاثة:

«رأيتهن تلتمسن طريقهن في خجل، ثم بعد شيء من الترنح الأعوج لأشباحهن الشريفة، انضممن إلى بعضهن البعض وانزلقن الواحدة خلف الأخرى، لتشكلن في السماء الوردية شكلاً أسود لا غير، فاتنًا ومنقادًا، ثم تندثرن في الليل».

ولقد أوحى زجاج النوافذ الملطخ في كنيسة كومبريه بسلسلة من الصور ذات الأهمية العالية. إن اللعب المعقد للضوء واللون تم تصويره في عدد من التشبيهات بعضها استشهدنا به من قبل. والنزعتان المتناقضتان اللتان لاحظناهما في الصور المرتبطة بالكنيسة والبرج لاتزالان ذات أثر فعال. إن الصور الزيتية البعيدة والغامضة يمكن أن تقرب للقارئ بمقارنتها بالأشياء العادية: الجبال الثلجية، لعبة الأوراق، سجادة، حقل مكسو بنبات أذن الفأر. ولكن قد يقوي السحر الذي يشع منها عند مقارنتها بالأشياء النادرة والثمينة: الحليات العليا في كهف، الياقوت الأزرق على درع صدر ضخم، ويمكن الحصول على تأثيرات تصويرية غريبة وقوية بتأليف بعض هذه الصور ورسم تفاصيلها:

«جبل من الثلج بلون الورد تجري على سفحه معركة، ويبدو كأنه تجمد على سطح الزجاج الذي انتفخ من جراء حباته الناعمة ذات اللون العكر كأنه زجاج علقت به رقع من الثلج، ولكنها رقع يشرق عليها فجر» (نفسه، ص 106).

«كانت تتخذ... الألق المتموج لذنب طاووس، ثم تهتز وتتموج سيلاً من لهب خيالي ينحدر من أعلى القنطرة الصخرية العائمة على الجدران الرطبة، كما لو كانت... في صحن مغارة تلونها نوازل متلوية بأوان قوس قزح» (نفسه، ص 107).

إن التتابع السريع للصور المرئية اللامعة تمكن بروست من أن ينقل بدقة هائلة غنى وحركة وتعقيد التجربة. وإن المرء لينتهي إلى أن الأسلوب نفسه يلمع مثل زجاج النوافذ الملطخ.

سونات فانتوي:

تعد «الجملة القصيرة» لفانتوي، إلى حد بعيد، الموضوع الموسيقي الأكثر أهمية في الرواية[1]. فهو بالنسبة إلى سوان ذو دلالة مضاعفة: إنه ليس مصدر لذة جمالية خالصة فقط ولكنه أيضًا رمز خاص، تجربة شخصية رفيعة تستعيد على نحو لا يقاوم ذكريات مرحلة قاسية من حياته. وقبل لقائه بأوديت قليلاً، استمع إلى هذه الموسيقى بحفل، فتأثر بها بشكل عميق، ولكنه لما كان عاجزًا عن اكتشاف أي تفاصيل عنها، فقد فقد تدريجيًا كل عناية بهذه المسألة. وعندما أخذته أوديت في أول مناسبة إلى عائلة فيردوران، كان مسرورًا للاستماع إلى «الجملة القصيرة» تؤدي على البيانو، وقد أصبحت فيما بعد، ليست بالنسبة إليه فقط ولكن بالنسبة إلى أوديت ومحيطهما العام، رمزًا لحبهما: «الهواء الوطني لحبهما». ومادامت سعادته الأولى قد اختفت لتفسح الطريق للحرمان والمعاناة الدائمة، فقد أصبحت «الجملة القصيرة»، التي يعرفها جيدًا، محملة بالذكريات الحنينية واكتسبت القدرة على تصوير الأوجه المبكرة لحبه بحيوية شديدة. وعندما أدرك بنوع من الصدمة، في الأمسية الموسيقية لمدام دوسان أوفيرت، أن «الجملة القصيرة» اقتربت، بدا كأن أوديت نفسها تجوب الغرفة:

> «وفجأة بدا كأنها قد دخلت، وكان لهذا الظهور أن تسبب له في عذاب شديد حتى أنه حمل يده إلى قلبه»» (ج2، ص 164-165).

ويلاحظ نزعتان كبيرتان في وفرة الصور المزخرفة للموضوع: التشخيص ونقل الموسيقى إلى ألفاظ الحواس الأخرى وخاصة النظر والشم. وأحيانًا تمتزج النزعتان مثلما يأخذ التشخيص عادة شكل الصورة المرئية ومن ثم يكون نوعًا خاصًا من النقل التراسلي:

إن أغلب الصور التراسلية المرتبطة بـ«الجملة القصيرة» تصور الموسيقى بألفاظ مرئية. هناك تنوع كبير في هذه الصور المرئية. ويمكن أن تكون الاستعارة مدروسة ودقيقة وهندسية تقريبًا:

---

(1) See esp. Hier, op. cit., ch. V.

> «فقد كان يتمثل امتداده وزمره المتناظرة وصورته المكتوبة وقيمته التعبيرية. لقد كان أمامه هذا الشيء الذي لم يعد موسيقى خالصة، بل هو رسم وهندسة وفكر» (ج1، ص 309).

والصور الأخرى أكثر انطباعية:

> «لقد اكتفى المؤلف الموسيقي... بالكشف عنها وجعلها مرئية، وبأن يقتفي ويراعي رسمها بيد لينة وحكيمة وناعمة وثابتة، بحيث يتغير الصوت في كل لحظة ويختفي مشيرًا إلى ظل، ثم يتجدد عندما يتعين عليه أن يتابع في الطريق الحد الأكثر جسارة» (ج2، ص 172).

وتنزع هذه التماثلات، في حالات كثيرة، إلى التطور نحو صورة مفصلة. وسبق أن رأينا مقارنة بين «الجملة القصيرة» والصور الزيتية لبيتر دو هوخ. إن البنية التصويرية نفسها واضحة في صور أخرى. وقد أشير إلى وصول «الجملة القصيرة» بواسطة بعض النوتات الرفيعة للكمان الذي خلق إحساسًا قويًا بالمفاجأة كأنها تحاول الاحتفاظ بالباب مفتوحًا للسبب نفسه. وفي موضع آخر، تم تصوير «الجملة» كأنها تبرز من تحت ستار الصوت. وقد استُؤنفت الاستعارة نفسها في فقرة أخرى حيث أدرجت في صورة أكثر تطورًا:

> «وكما أننا نلمح، في بلد جبلي خلف ثبات الشلال الواضح والمدوخ، مائتي قدم نحو الأسفل، الشكل الصغير لمتنزه – ظهرت «الجملة القصيرة» بعيدة ولطيفة يحميها تدفق الستار الشفاف والملح والرنان» (نفسه، ص 64).

وتلعب الألوان أيضًا دورًا في تصوير الموسيقى. ففي الصورة الأولى حول «الجملة القصيرة» التي تتكون من عناصر مرئية ملموسة، هناك لمسة لون غير متوقعة عندما برزت موسيقى البيانو من تحت الكمان «متعددة الأشكال غير منقسمة مستوية متدافعة كاضطراب المياه القاتم الذي يضفي عليه ضياء القمر» (ج1، ص 308).

إن التشابه بين الموسيقى واللون، الذي يعتبر أحد الأشكال الجوهرية للتراسل، قد تطورت إلى حد أبعد في وصف حفلة موسيقية عند ما دام دوسان أوفيرت:

«كانت لاتزال هناك مثل فقاعة قزاحية اللون تتماسك، مثل قوس قزح بلمعانه الضعيف، ينخفض ثم ينهض. وقبل أن ينطفئ، يتحمس لحظة كما لم يفعل من قبل: لقد أضافت إلى اللونين اللذين سمحت لهما بالظهور حتى الآن، أوتارًا أخرى متعددة الألوان وجعلتها تغني» (ج2، ص 174).

ويتمثل الحافز التراسلي الثاني في فكرة أن «الجملة الصغيرة» لها عبيرها الخاص. فقد تم تقرير هذا أكثر من مرة، ولكن الصورة ظلت على حالها. قيل لنا بأن الموسيقى رقيقة وحلوة الرائحة وأن النور ملطف ويهمس برخاوة مثل عطر، وأنه يغطي سوان مثل رائحة أو دعابة، ثم ينسحب من بين أغصان عبيره. وأحيانًا يصبح النقل أكثر دقة:

«الجملة أو تناسق النغمات... الذي مر به والذي وسع مدى روحه مثلما تملك بعض روائح الورود التي تجول في الهواء الرطب، خاصية توسيع فتحات الأنوف» (ج1، ص 308).

وفي موضع آخر ستساهم الحواس الأخرى أيضًا في اللعبة، فقد احتشدت في الفقرة التالية حواس اللمس والسمع والذوق جميعها في جملة محكمة: «إن الشعور بالعذوبة المتقلصة والباردة ناتج عن البون الضعيف بين النوتات الخمس التي تكونها والاستدعاء المستمر لاثنين منها» (ج2، ص 170).

ويعد التشخيص الخاصية الاستعارية الكبيرة الثانية التي قدمت بها «الجملة القصيرة». ومرة تلو الأخرى كانت تصوِّر الجملة السريعة الزوال مثل امرأة جذابة ومتملصة. عندما استمع إليها سوان لأول مرة أحس كأنه التقى فجأة بامرأة جميلة في الشارع لتغيب عن نظره بعد ذلك. ويماثل الاستماع إلى الموسيقى عند الفيردوران اكتشافًا مفاجئًا للغريب نفسه في صالون. ومرة أخرى، تفر منه

تاركة انعكاسًا لابتسامتها على وجهه، ولكن في هذا الوقت كان يحتفظ بسرها ويعرف كيف يعثر عليها.

ويعاود الحافز نفسه الظهور في أشكال مختلفة كلما وصفت «الجملة القصيرة». فقد تم أنسنة الموسيقى كلية ومنحها خصائص أنثوية. إنها مستقلة ومتحررة من الوهم. وقد أصبحت صديقة سوان الحميمة التي يمكنه أن يفضي إليها بحبه كأنها صديقة أوديت التي بإمكانها التأثير فيها لصالحه. ويمكن للتشخيص أن يمضي إلى أبعاد ملحوظة:

> «لم يكن يشعر بأنه مبعد ووحيد مادامت هي، التي توجهت إليه، كانت تحدثه عن أوديت بصوت منخفض... وغالبًا ما كانت شاهدة على مسراتها! وصحيح أنه غالبًا أيضًا ما كانت تحذره من هشاشتها. وبينما تنبأ في ذلك الوقت بالألم في ابتسامتها وأدائها الصافي، فقد وجد الآن فيها بالأحرى فضل الانقياد الذي يوشك أن يكون مبتهجًا» (نفسه، ص 168-169).

هذه الخيالات المشخصة تذهب بعيدًا، حتى قيل إن «للجملة القصيرة» رأيها الخاص حول طبيعة الحب الإنساني، وأنها ترى فيه الشيء الأكثر أهمية في الحياة. وهناك محاولة لعقلنة لعبة التشخيص. فـ«الجملة القصيرة» تمثل بالنسبة إلى سوان تجسيدًا لتصور خاص عن الحب والسعادة، لقد أصبحت جزءًا كليًا من شخصيته:

> «من هنا، اقترنت جملة ڤانتوي بوضعيتها الفانية، لقد حملت شيئًا إنسانيًا كان مثيرًا للغاية... ولم يخطئ سوان عندما اعتقد بأن جملة السوناتا كان لها وجود واقعي» (نفسه، ص 171-172).

إن أنسنة الموسيقى يمكن أن يؤدي إلى تأليهها؛ فقد قورنت «الجملة القصيرة» بكائن خارق وبإلهة تحفظ رهينة ربانية. ويتم تطوير هذه الفكرة في صورة أفلاطونية:

«حقًا وإن كانت إنسانية من وجهة النظر هذه فإنها مع ذلك تنتمي إلى فصيلة المخلوقات الخارقة التي لم نعهدها من قبل، ولكننا نتعرف إليها بحماس عندما يتوصل أحد رواد الغيب إلى الإمساك بإحداها وجلبها من العالم الرباني حيث دخلت، حتى تلمع للحظات فوق عالمنا» (نفسه، ص 172).

إن العنصر الخارق في الموسيقى تم توصيله أيضًا عبر بعض الصور المختلفة. ففي الكمان يبدو للمرء كأنه يستمع إلى روح أسيرة: «نابغة أسير يتخبط في قعر العلبة المسحورة والمرتعشة، كأنه قاعد على نار» وهناك أيضًا تشبيه مستمد من النزعة الروحية[1].

تتفاوت الصور المتمركزة حول «الجملة القصيرة» في طبيعتها؛ فبعضها يتمتع بجمال كبير وإشراق حالم، بينما قد تبدو الأخرى متكلفة وغريبة الأطوار. ولكن بتقويم هذه الصور في مجموعها، فإن الدلالة المروعة التي تحملها سوناتا ڤانتوي بالنسبة إلى سوان ينبغي أن تحضر دائمًا في الذهن؛ لأنها تقطع طريقًا طويلاً نحو تفسير وتبرير التماثلات الغزيرة والخيالية التي تم التعبير من خلالها عن هذه التجربة.

الذاكـــرة:

تعد الذاكرة إلى جانب الزمن – الذي ترتبط به ارتباطًا وثيقًا – الموضوع المهيمن في رواية «الزمن المفقود». إن تحليلاً للصور الذي يساعد على صياغة هذا الموضوع يمكن إذن أن يسمح بإدراك متبصر لكيفية اشتغال ذهن بروست. ومن زاوية أخرى، تعد هذه الصور ذات فائدة واضحة. وتعد الذاكرة، بخلاف الموضوعات الثلاثة السابقة المحسوسة، ظاهرة مجردة ذات تعقيد ودقة متناهيين. وبناء على هذا فإن نقلها تعترضه مشكلات أصعب من تصوير التجارب المحسوسة.

(1) "Déja la petite phrase évoquée agitait comme celui d'un médium le corps vraiment possédé du violoniste" (vol. II. p. 173).

إن أقوى تجمع للصور كثافة حول هذا الموضوع ورد في الفقرة الحاسمة عن الذاكرة اللاإرادية حيث الولادة الجديدة للماضي من قطعة الكعك المغموسة في الشاي، وهناك أيضًا تجمع أصغر في الصفحات الختامية لكومبريه. والفقرتان تملكان إلى حدٍ ما أنسجة استعارية مختلفة. وقد ظهرت أيضًا الصور الغريبة حول عملية الذاكرة في أجزاء مختلفة من الكتاب.

لقد بنيت صور حدث الكعكة حول حافزين أساسيين؛ فقد تم تخيل اضطرابات الذاكرة اللاإرادية مثل صراع بين النور والظلمة، وأيضًا مثل حركة غامضة وبدائية من أعماق الذهن.

قبل التجربة مع الكعكة، لم تحتفظ ذاكرة الراوي إلا بعنصر معزول واحد فقط من حياته؛ إنه مركب الوقائع والانطباعات المرتبطة بقبلة الأم في كل ليلة. ويمكنه تذكر الباقي متى شاء ولكن فقط عن طريق عملية عقلية بواسطة الذاكرة الإرادية، ذاكرة العقل. غير أنه لم يدم في ذهنه. هذا العنصر الوحيد يقف في الظلمة: «ضرب من الجانب المضيء مقتطع وسط ظلمات غير مميزة» (ج1، ص 84). وعندما بدأت ذكريات الراوي الأخرى تنبعث، كانت حتى الآن عديمة الشكل، وكان هو يشبه مكتشفًا يتلمس طريقه في الظلمة – ظلام ذهنه الخاص:

> «حينما يكون في الآن نفسه المنطقة المبهمة التي ينبغي أن يبحث فيها، وحيث لا يجد كل ما به من متاع فتيلاً. لا أن يبحث فقط بل أن يبدع، فهو قبالة أمر لم يتحقق بعد ويستطيع وحده تحقيقه ثم إدخاله في دائرة نوره» (نفسه، ص 86-87).

لقد كانت ذكرياته المستيقظة في البداية هيولية جدًا وأبعد ما يمكن عن تبينها بوضوح: «وأكاد لا أتبين الوهج المحايد الذي تختلط فيه عاصفة الألوان المثارة» (نفسه، ص 87).

عند هذه النقطة، فإن حافز الضوء والظلمة سيدخل في اتصال مع الحافز الأساسي الآخر، المتمثل في البروز من أعماق الوعي:

«فهل تبلغ صفحة الوعي الواضح لدي هذه الذكرى...؟ لست أدري، فلم أعد أحس الآن بشيء، لقد توقفت وربما انحدرت ومَن يعلم إن كانت ستصعد في يوم من عتمتها؟» (نفسه، ص 88).

وقبل هذا بقليل، وصفت الذكريات الغامضة والمنبعثة التي كانت مستقرة في أعماق الذهن في سلسلة من الصور القوية والحركية الموحية:

«وأحسُّ بشيء يرتعش في داخلي ويتقل ويود لو يرتفع، أحس بشيء كأنما فك عقاله في العمق البعيد، إنني لا أدري ما هو ولكنه يصعد ببطء وأشعر بمقاومة المسافات المقطوعة» (نفسه، ص 87).

ثم تطورت الصورة إلى تشخيص:

«أجل، إن ما يخفق في داخلي على هذا النحو ينبغي أن يكون الصورة والذكرى البصرية التي ترتبط بهذا الطعم وتحاول اللحاق به حتى تصل إليَّ» (نفسه، ص 87).

وهناك في آخر الفقرة، تنويع إضافي للموضوع نفسه: «وزالت الأشكال أو فقدت، بعدما دب فيها النعاس، قوة الانتشار التي تسمح لها بملاقاة الوعي» (نفسه، ص 88).

لقد ورد الحافز نفسه في صور عديدة في خاتمة كومبريه، ولكن مع اختلاف دال. ففي فقرة الكعكة، قُدمت يقظة الذكريات النائمة على نحو دينامي مثل جهد ما للصعود إلى سطح الوعي. وفي الصفحات الختامية لكومبريه اتخذت الصورة نفسها شكلاً ثابتًا: ذكريات الطفولة تصور مثل طبقات جيولوجية مترسبة في أعماق الذهن، وقد كستها التجارب الأكثر معاصرة. وتنتمي بعض استعارات المجال العلمي المذكورة آنفًا إلى هذه المجموعة: صورة الذكريات المبكرة مثل طبقات عميقة لتربتنا الذهنية والتشبيه الأكثر تفصيلاً حول تكون الصخور بالذهن. عند هذه النقطة نجد الكاتب مفتونًا بالتوازيات الجيولوجية إلى درجة أنه

مضى في استدعاء صور أخرى من النمط نفسه. فقد كتب متحدثًا عن القطبين الرمزيين ميزيكليز وغيرمانت:

> «إذ تظلان ماثلتين في عدد من انطباعاتي الحاضرة التي يمكن أن ترتبط بهما، إنما توفران لها بذلك أسسًا وعمقًا وبعدًا يزيد عن الانطباعات الأخرى» (نفسه، ص 277).

وتجد أزهار الزعرور ونباتات أخرى، مرتبطة بكومبريه كلما رآها، استجابة مباشرة في ذهن الراوي لأنها تملك العمق نفسه الذي تملكه ذكرياته المبكرة «لأنها واقعة على العمق نفسه وفي مستوى ماضي أنا» (نفسه، ص 176).

في وقت مبكر من الرواية، ظهر الحافز نفسه في شكل مختلف إلى حدٍ ما في صورة قصيرة ولكنها تعبيرية على نحو رفيع:

> «التي... ظلت هناك أمام قبة الجرس ساعات بلا حراك وأنا أجهد في التذكر وأحس في أعماق ذاتي بأراضٍ أستردها من النسيان وهي تجف ويرتفع بناؤها» (نفسه، ص 115).

ويستمر التماثل بين البنية الذهنية والجيولوجية بشكل ملحوظ حتى نهاية الكتاب كما رأينا. وبغض النظر عن هذين الحافزين المهيمنين، استعمل بروست أيضًا عددًا من الصور الأخرى من مصادر متنوعة ليوضح كل أوجه المشكل. فقد شبهت ذكريات كومبريه قبل حدث الكعكة بجهاز بسيط في مسرح ريفي عتيق الطراز أو بمبنى تمت إنارة جزء منه بواسطة ضوء بنغالي أو بالمصابيح، بينما ظلت البقية غارقة في الظلام. وصوَّر، على نحو مشابه، الانبثاق الجديد للذكريات بالظهور التلقائي لديكور أكثر تفصيلاً، وقورن بلعبة يابانية للصور غير المرئية التي تتخذ شكلاً ولونًا عندما تغمس في الماء. وقد استمدت صورة غريبة توضح اشتغال الذاكرة، من أسطورة سلتية Celtic تزعم بأن أرواح أولئك الذين فقدناهم توجد سجينة بعض الحيوانات والنباتات والأشياء الجامدة. وإذا ما حدث أن صادفناهم وسمعنا نداءهم فإنهم سيعتقون ويعودون إلى الحياة. وبالطريقة نفسها، يوجد ماضينا محبوسًا في بعض الأشياء المادية، أو في الإحساس

الذي يمنحنا إياه الشيء. وانبعاث الماضي يتوقف على ما إذا كنا التقينا مصادفة بهذا الشيء قبل أن نموت. ونجد كالعادة صدى لهذه الصورة في الصفحات الآتية:

«على أنه، في حين لا يظل شيء من الماضي البعيد بعد موت الكائنات ودمار الأشياء، فإن الرائحة والطعم وحدهما، وهما أشد هشاشة ولكنهما أطول عمرًا وأكثر شفافية وأشد استمرارًا وأوفر أمانة، يظلان لفترة طويلة مثل الأرواح يتذكران وينتظران ويأملان فوق خراب كل ما عداهما ويحملان، دون خور، على قطرتهما، غير المحسوسة المبنى الضخم للذكرى» (نفسه، ص 89).

في تأملات حول الذاكرة مع نهاية كومبريه يوجد تشبيه شاعري مستوحى من الأسطورة اليونانية:

«وإن وصل هذا المنظر الجزئي إلى يومنا على هذا النحو فإنه ينفصل أحيانًا وهو في عزلة عن الكل الباقي حتى ليطفو مبهمًا على صفحة فكري مثل ديلوس Delos مزهرة ودون أن يسعني القول من أي بلد ومن أي زمن – وربما بكل بساطة من أي حلم» (نفسه، ص 275).

لقد أشير إلى الدور الذي لعبته الذاكرة في تقدير الموسيقى بواسطة صورتين مهمتين توجدان في الفقرات الأساسية حول «الجملة القصيرة». وقد شخصت في إحداهما الذاكرة مثل عامل يسعى إلى وضع أسس متينة وسط الأمواج بتهييء صور مطابقة لجمل موسيقية سريعة الزوال. فيما بعد، وقد أصبحت ألفة سوان بالسوناتا قوية، فقد اكتشف جميع أنواع النقط المهمة التي افتقدها في البداية:

«كأنها قد تخلصت، في خزانة ثياب فكره، من القناع النظامي للجدة» (ج2، ص 172-173).

تشكل الصور التي تقدم تأثير الزمن على ذكرياتنا الرابط بين هذا الموضوع والموضوع القادم. يتحدث أحدهما عن اختلاف اللون بين الانطباعات القديمة

والحديثة، فشوارع كومبريه تعيش في ذهن الراوي بألوان مختلفة عن تلك الألوان القائمة في العالم، كما يراه الآن إلى درجة أن هذه الذكريات المبكرة تبدو وهمية مثل إسقاطات ضوء مصباحه السحري القديم. وبالطريقة نفسها ستصور فيما بعد أسماء الأعلام: إن لها ألوانها أيضًا، ولكنها تتجه في صخب الحياة اليومية إلى أن تصبح غير واضحة مثل ألوان رأس موشوري يدور بسرعة فائقة[1].

ويمثل تلاشي ذكرياتنا موضوع صورة سوداوية في الجملة الاختتامية لـ«جانب منازل سوان»:

> «إن الأماكن التي عرفناها لا تنتمي إلا لعالم الفضاء حيث وضعناها من أجل مزيد من السهولة. إنها لم تكن سوى قطعة رقيقة وسط انطباعات متشابهة كانت تشكل حياتنا وقتئذٍ؛ وإن ذكرى صورة معينة إن هي إلا الأسف على لحظة معينة؛ والمنازل والطرقات والشوارع تهرب وآسفاه! مثل السنوات» (ج1، ص 610).

الزمـــــن:

إن لمفهوم الزمن أهمية أولية في بنية الصور لدى بروست. فهو الموضوع المركزي لكتابه الذي يدين له بالعنوان، وكما أشار إلى ذلك الراوي في نهاية «الزمن الضائع»:

> «لن تفوتني الفرصة لكي أصمها بوصمة الزمن الذي أصبحت فكرته اليوم ملحة عليَّ بشكل قوي» (ج2، ص 229-230).

لقد كان له منذ مدة في كنيسة كومبريه رؤية عن سلسلة الزمكان المتصلة حيث يكوِّن منها الزمن البعد الرابع. والآن عند نهاية السفر الطويل، أصبح يرى في هذا البعد الرابع الشكل المتميز لإعادة بنائه الخاص للماضي.

(1) Le Côté de Guermantes, vol. I, p. 13.

وكان لابد لهذا الاهتمام المستغرق بالزمن وأعماله أن يستفز قدرة بروست التصويرية. وفي الحقيقة تعد تجربة الزمن موضوعًا دائمًا للصورة مادامت مجردة ومتملصة، بحيث يستعصي على المرء الحديث عنها دون اللجوء إلى اللغة المجازية. إن الاستعارة هنا أداة ضرورية للتعبير والفكر، على نحو ما يمكن أن تظهر ذلك نظرة خاطفة على صفحات «دراسات حول الزمن الإنساني» للبروفسور بولي Poulet. وبعض هذه الاستعارات جاء في لغة عادية مكيفًا وجهة نظرنا العامة، والمثال على ذلك تصوير الزمان بألفاظ المكان والحركة في المكان[1]. وتحجُّر البعض الآخر في الكليشيهات مثل الفكرة العتيقة عن «جريان» الزمن. والبعض الآخر يعكس رؤية شخصية: بالنسبة إلى شكسبير يبدو مثل «الساعة المنصوبة العتيقة، هذا القَنْدَلَفت البسيط، الزمن» («الملك جون» *King John*، الفصل الثاني، المشهد الأول)؛ وبالنسبة إلى تينيسون Tennyson مثل «غبار مبعثر مجنون». لقد تخيله بروست في مختلف الأشكال التي تؤهله للنفاذ بعمق أكثر إلى طبيعة التجربة.

لقد تعينت مجموعة من الصور لتقديم الزمن مثل سلسلة متصلة. وتعد فكرة الزمكان الرباعي البعد السابقة أكثر هذه الصور جرأة. وقد استشهد مبكرًا بصورة أخرى مهمة حول الموضوع نفسه: إن تجزيء الزمن إلى عناصر غير مترابطة اصطناعي مثل تجزيء الأقسام في نافورة ماء. وتعكس سلسلة الاستعارات المرئية، التي تلائم جيدًا السياق، المرور غير المحسوس للزمن عندما كان الراوي يقرأ في الحديقة بكومبريه ظهيرة يوم الأحد:

> «أرى حينما تدق الواحدة في قبة جرس القديس هيلاريون ما استُهلك من بعد الظهيرة يتساقط جزءًا فجزءًا... الصمت الطويل الذي يليها كأنه يعلن في السماء الزرقاء بدء القسم الكامل الذي لايزال يتيسر لي لأقرأ... وتجيء أقربها عهدًا فتدرج اسمًا إلى جانب الأخرى في السماء، ولا أستطيع أن

(1) Cf. B.L. Whorf, Language, Thought, and Reality. Cambridge. Mass. (1956).

أصدق أن هذا القوس الأزرق الصغير اتسع لستين دقيقة وهو واقع بين شارتيها الذهبيتين» (ج1، ص 144).

وكان لانهماك الشاب في القراءة أن قضى ساعة كاملة «فقد منحت فائدة القراءة الساحرة مثل نوم عميق، لأذني المهلوسة التحول ومحت الجرس الذهبي على مساحة الصمت الأزرق».

وتنتهي الفقرة بصورة سبق الاستشهاد بها، حيث قورنت الساعات المنصرمة والصامتة والطنانة والعطرة والشفافة ببلور يتحول ببطء.

إن تأثير النوم على إحساسنا بالزمن تم تحليله بواسطة تعابير استعارية في الصفحات الافتتاحية للرواية. ولقد ظل إحساسنا بالاستمرارية سويًا، وأمكن لنا العثور على اتجاهاتنا بمجرد استيقاظنا، ومع ذلك، تحدث الاضطرابات في بعض الأحيان:

«إن المرء الذي ينام يمسك في دائرة حوله بتسلسل الساعات وتراتب السنين والعوالم. وهو يسترشدها بالغريزة إذ يستيقظ فيقرأ فيها في مدى ثانية واحدة النقطة التي يشغلها على الأرض والوقت الذي انقضى حتى استيقاظه. بيد أنه يمكن أن تختلط صفوفها وتنفرط» (ج1، ص 33-34).

وإذا ما نمنا في وضعية غير عادية، وخاصة إذا نمنا نومًا خفيفًا بعد وجبة الغذاء على كرسي، فإن إحساسنا بالاتجاه في الزمن والمكان سيتعطل بقسوة:

«إن الانقلاب تام في العوالم التي فقدت مسارها، وسوف يحمله المقعد المسحور في سفر بالغ السرعة عبر الزمان والمكان، ويظن لحظة يفتح جفنيه أنه نام قبل بضعة شهور في منطقة أخرى» (نفسه).

هناك عدد من الصور تعالج الأشكال المتنوعة للانقطاع الملاحظ في حركة الزمن. إن التحول يمكن أن يكون بطيئًا وتدريجيًا، وهذا ما يحدث عندما ننتقل من مرحلة إلى أخرى في حياتنا. عندما شفي سوان من لوعة حبه لأوديت، حاول

الإمساك بآخر نظرة لحبه كأنه منظر طبيعي يوشك أن يختفي، ولكنه سيتخلى عن المحاولة مثل مسافر استسلم للنوم بدلاً من أن ينظر لآخر مرة إلى البلد الذي ظل موطنه لفترة طويلة. وفي موضع آخر، وصف التحول الأكثر درامية في صورة دقيقة ورائعة:

«كانت منطقة الاغتنام التي دخلتها منذ قليل متميزة عن المنطقة التي اندفعت فيها فرحًا منذ لحظة فقط مثلما تنفصل في بعض مناطق السماء قطعة وردية اللون عن قطعة خضراء أو أخرى سوداء بخط فاصل. فترى عصفورًا يطير في الحيز الوردي وسيبلغ عما قليل نهايته، إنه على وشك بلوغ الحيز الأسود ثم هو يغيب فيه» (نفسه، ص 272).

هناك أيضًا كسور أكثر عنفًا في الاستمرارية. إن الواحدة واثنين وعشرين دقيقة، وهو الوقت الذي غادر فيه القطار إلى بالبيك بـ«حمولته الرائعة للأسماء» التي أسرت خيال الراوي، بدا له مثل أخدود يشق جوهر الأصيل:

«بدت لي أنها تشق في نقطة محددة من بعد الظهر شجَّة ممتعة، علامة عجيبة، تفضي منها الساعات المنحرفة إلى المساء والصباح. ولكن نراها، بدلاً من باريس، في إحدى هذه المدن التي يمر بها القطار ويتيح لنا إمكانية الاختيار بينها» (ج2، ص 218).

إن إمكانية النوم دون قبلة الليل ترعب الطفل إلى حد بعيد حتى أنه حاول، على نحو يائس، التفكير في المستقبل الأكثر بعدًا حتى يمد جسرًا فوق الجرف. وعندما انتزع سوان من أوديت قبولاً مؤذيًا، فإن صدمة الاكتشاف تم توصيلها من خلال بعض الصور الملموسة بشكل مؤلم:

«وسط الأمسيات التي عاشها برفقة أوديت تجوفت فجأة، فتحة فارغة، تلك اللحظة في جزيرة بوا Bois... ذلك الماضي من حبهما الرتيب والعذب في ذاكرته لأنه كان

غامضًا والذي تمزقه الآن، مثل جرح، هذه الدقيقة في جزيرة بوا على ضوء القمر بعد العشاء، عند الأميرة ديلوم» (نفسه، ص 191).

ولقد تجلى مظهر مختلف للانقطاع في وصف نزهات المساء مشيًا على الأقدام من كومبريه نحو ميزيكليز وغرمانت، التي تحيا متميزة ومنفصلة في ذاكرة الراوي: «كانت تحتجزهما، إنه جاز القول، الواحد بعيدًا عن الآخر.. وفي أواني مغلقة لا اتصال بينها من أمسيات مختلفة» (ج1، ص 209).

وفي بعض الصور قُدم الماضي والمستقبل بحيوية غريبة تقريبًا. فقد بدا ماضي أوديت بالنسبة إلى سوان المعذب بالغيرة مفعمًا بالأسرار المزعجة: «ولكن بإدراكها كان يخشى أن يتخذ هذا الماضي العديم اللون والسائل والمحتمل، شكلاً ملموسًا وقذرًا، ووجهًا فرديًا وشيطانيًا» (ج2، ص 194).

لقد تحمل سوان فكرة ابتعاد أوديت عن باريس فقط مادام قادرًا على أن «يذيبها» في المستقبل السائل بحرية؛ ولكنه عندما سمع بأن منافسه فورشوفيل، ذاهب إلى المكان نفسه، تجمد المستقبل فجأة وبدا كأنه يفجر كيانه الكامل[1].

ينتهي الجزء الأول من الرواية بصورة شاعرية تم فيها تشخيص يوم جديد:

«والمسكن الذي أعدت بناءه في الظلمات راح ينضم إلى المساكن التي تم لمحها في دوامة اليقظة، وقد هرَّبته هذه

(1) "Il avait le loisir plusieurs mois d'avance d'en dissoudre l'idée amère dans tout le Temps à venire qu'il portrait en lui par
Anticipation et qui, composé de jours homogènes aux jours actuels, circulait transparent et froid en son esprit … Mais cet avenir intérieur, ce fleuve incolore et libre, voicio qu'une seule parole d'Odette venait l'atteindre jusqu'en Swann et, comme un morçeau de glace, l'immobilisait, durcissait sa fluidité, le faisait geler tout entier; et Swann s'était senti soudain rempli d'une masse énorme et infrangible qui pesait sur les parois intérieures de son être jusqu'à la faire éclater" (vol. II, p. 178; cf. above, pp. 146-7).

العلامة الشاحبة التي رسمها فوق الأستار إصبع النهار المرفوع».

هنا يبدو للمرء أنه بإزاء صدى باهت للفقرة التي قورن فيها البرج بإصبع الله، وقد سمح التركيب المقلوب للكاتب أن يضع الصورة في نهاية الجملة تمامًا، تاركًا إياها تتردد في ذهن القارئ.

إن الدراما الحقيقية للزمن لم تبدأ إلا مع «جانب منازل سوان». ولعله لم يحن الأوان بعد لإبراز تأثيرات قوته الهدامة. وعلى الرغم من أن بعض صور الزمن التي استحضرتها غيرة سوان لها خاصية مزعجة، فإننا مازلنا بعيدين عن الرؤية المرعبة التي تخيم على الكتاب ككل، صورة رجال مثل وحوش يستندون إلى ركائز متطاولة، يجرون ماضيهم معهم، بألم إلى أن يقعوا: «وكأن الرجال كانوا جاثمين على عكاكيز حية متنامية باستمرار، أحيانًا أكثر علوًا من الأبراج، حيث تنتهي إلى إعادة سيرهم وفجأة يتعرضون للسقوط... يلمسون في آن واحد، مثل عمالقة منغمسين في الأعوام، عصورًا عاشوها، متباعدة في الزمن...».

3

الصورة باعتبارها أداة لرسم الشخوص

لقد قرر أحد نقاد بروست الأكثر قدمًا وجدة إرنست روبرت كورتيس E.R. Curtius - بأن كل شخصية عند بروست تملك لغتها الخاصة[1]. إنها مبالغة طفيفة ولكنها ليست مجانية. فقد صوّر كلام عدد من الشخصيات الرئيسية والثانوية على حدٍ سواء، بحيوية كبيرة وضبط جاهد. إن نطقها ونحوها وتعبيراتها المفضلة وأساليبها المميزة وضعت في مقابل خلفية طبقتها وجيلها وشخصيتها. والنقل المصحوب بتعليقات ظاهرة دقيق وحيوي جدًا حتى إنه ليبدو للمرء أنه يسمع صوت كل شخص. وكما أشار ناقد معاصر: «كان علينا أن ننتظر بروست حتى يمزج الكاتب كلية بين بعض الأشخاص ولغتهم وألا يقدم مخلوقاته إلا ضمن أنواع خالصة وضمن الحجم الكثيف والملون لكلامهم... إن الشخصية

(1) "Marcel Proust" in Franzosischer Geist im Zwanzigsten Jahrhundert, Berne (1951 ed.). pp. 274-355; p. 335.

البروستية تتكثف في صفاقة لغة خاصة، وفي هذا المستوى تندمج وتنتظم حقًا وضعيتها التاريخية برمتها: مهنتها وطبقتها وثروتها، ووراثتها، وجانبها البيولوجي»[1].

ومن بين الوسائل الفنية والمتنوعة التي يعتمدها بروست في صوره اللغوية الشخصية تلعب الصور دورًا متواضعًا ولكنه متميز: إنه متواضع لكون الصور نادرًا ما استخدمت في الكلام، ومتميز لأن استخدامها في الكلام ينبع عنه قوة تصويرية كبيرة، تعد إلى درجة كبيرة عرضًا من أعراض الخصائص الاجتماعية والفردية للمتكلم. إن تقنية رسم الشخوص عند بروست من خلال الصور مركبة جدًا وتعمل على عدد من المستويات المختلفة. وعلى مستوى أكثر سطحية، نجد الاستعارات والتشبيهات المستعملة من لدن الشخصيات التي تمثل علامات على توتر مؤقت ومؤشرات على حرارة عاطفية. وتعد الصور من بين أدوات الخطاب الانفعالي الأكثر قوة. فالأحاسيس العنيفة تنزع بشكل طبيعي إلى أن تجد منفذًا في الاستعارة والغلو، فهاملت الذي وثب إلى قبر أوفيليا يبحث عن «جملة الحزن» التي يمكن أن «تستحضر النجوم المتسكعة وتوقفها مثل سامعين مكلومين في حالة استغراب»، وسوان المتشنج بالغيرة والذل يراكم أوسا Ossa فوق بيليون Pellion بطريقة مختلفة لكنها لا تقل عنفًا.

وصوره المغالية المخصصة للحط من قدر الفيردوران الذين أرادوا إبعاد أوديت عنه، تم التعبير عنها بسوقية غير متوقعة تمامًا من رجل بهذه الأناقة والرقة. وقد تمثل أول تأثير للصدمة في افتقاده لضبط النفس ومناجاته لنفسه على نحو مثير في طريقه إلى البيت عائدًا من الغابة:

> «كل فتحة أنف رهيفة تغير وجهتها كارهة حتى لا تصدمها مثل هذه العفونة... إني أقطن آلاف الأمتار علوًا فوق وهاد حيث تبقبق وتصرخ مثل هذه الثرثرة القذرة، حتى لا

(1) R. Barthes, op. cit., pp. 114f.

ترشني سخرية إحدى سيدات الفيردوران» (ج2، ص 92-93).

وحتى عندما تبخر غضب سوان الأول استمر يهجو بضراوة الفيردوران وأوديت التي استسلمت لتملقهم. إنه يعذب نفسه بتصويرها وهي تذهب معهم إلى الأوبرا الكوميدية[1]، وتصاحبهم في رحلة إلى البلد حيث حدقوا بانتباه مستغرق في الأشياء البغيضة لفن القرن التاسع عشر: «الاصطياف في المراحيض من أجل التمكن أكثر من استنشاق الغائط». وعلى الرغم من أن هذه الصور بغيضة وغير أصيلة فإنها ذات أهمية سيكولوجية كبيرة مادامت مقياسًا للعاطفة التي حولت مؤقتًا شخصية سوان. إنها تنزع أيضًا إلى التحول من المونولوج إلى الأسلوب المباشر. قال لأوديت: «أنتِ ماء بلا شكل، يسيل وفق المنحدر الذي نمنحه إياه، وسمكة بلا ذاكرة ولا تفكير، ومادامت تعيش في حوضها الاصطناعي، فإنها ستظل تصطدم مائة مرة في اليوم بالزجاج الذي ستستمر في الاعتقاد بأنه الماء» (نفسه، ص 97).

وفي أعمق مستويات رسم الشخوص تحتمل الصور المستعملة من لدن الشخصيات نوعًا من الدلالة الاجتماعية. إن لكل جماعة ينقسم إليها المجتمع الباريسي لهجة خاصة تعزز انسجامها وتقيها من كل أنواع التطفل. فعندما أرسل سوان أميرة ديلوم إلى حفل مدام دوسانت أوفيرت، تحول مباشرة إلى لغة رقيقة ومتكلفة إلى حد ما، يستعملها عند حديثه إلى نساء من وضعه الاجتماعي الخاص. لقد وجد عبارة غزلية يثني بها على طريقة تصفيف شعر الأميرة: «إنها مثل طائر القرقف الجميل، لا تملك الوقت إلا لنقر ثمرات الخوخ والعصافير وزهرات الزعرور، كي تضعها فوق رأسها» (نفسه، ص 159).

إن أسلوب جماعة الفيردوران واضح الاختلاف؛ ينحو إلى تأليف بين الظرف والألفة ونوع من الجرأة في الكلام. ويتم الإعداد لهذه النبرة بوساطة ربة البيت التي اعتادت الطريقة الاستعارية في الكلام، وذلك من خلال الكليشيهات المتناثرة بسخاء:

(1) "aller picorer dans cette musique stercoraire."

«وسأقول لك إنه لا يروقني كثيرًا أن أبحث عن صغائر الأمور وأضيع بين وخزات الإبر. فالمرء لا يهدر وقته هاهنا في أمور لا طائل تحتها: فليس هذا نمط يسير عليه هذا البيت» (ج1، ص 314).

إن الدكتور كوتارد الذي يبحث دائمًا عن العبارات المسكوكة، يستمع مسعورًا إلى هذا العرض للاستعارات المألوفة.

وكما يوضح المثال الأخير، فإن هذه الطريقة في رسم الشخوص يمكن أن تتحول بسهولة إلى كاريكاتير. وهذا ملاحظ بوجه خاص عندما تكون الخصائص المصورة فردية أكثر منها خصوصيات اجتماعية. لقد كان بروست من قبل أستاذًا في فن المحاكاة الساخرة والمعارضة، وقد أفادته هذه المهارة عندما سعى إلى السخرية من شخصياته من خلال كلامهم. وقد كانت أوديت إحدى ضحايا هذه التقنية إذ تم اختزال ادعائها في بعض الصور المتكلفة التي تستعملها، وعندما ترك سوان علبة السجائر في مكانها أرسلت إليه تقول:

«لم أكن لأتركك تستردها إذا لم تكن قد نسيت فيها قلبك» (ج2، ص 12).

وتدعي أيضًا بأنها معنية بدراسات سوان:

«أعلم أني لا أستطيع القيام بأي شيء، أنا الهزيلة، إلى جانب علماء عظام مثلكم، لعلي أبدو إذ ذاك كالضفدعة أمام مجمع العلماء» (ج1، ص 293).

تنطلق مظاهر التكلف هذه من الموقف نفسه، مثل ولعها المتباهي بالألفاظ الانجليزية:

«تعلمين أني لا أجري خلف المديح vous savez que je ne suis pas *fishing for* "*complement*"» (نفسه، ص 183).

«ألا يستطيع المجيء مرة ليتناول كوب شاي، كما يقول جيرانا الانجليز: prendre un *cup of tea*» (نفسه، ص 132).

يمثل الدكتور كوتارد أحد المواضيع الرئيسية التي قصدها هجاء بروست، ولعل أول شيء قيل لنا عنه هو هوايته لجمع العبارات المسكوكة وتوقه للعثور على معناها المضبوط. إن فضوله لا يعدم بأية حال المبالات بل إنه مدفوع بمزيج من الكبرياء والقلق: إنه يتوق إلى استعماله بنفسه، ولكنه يريد أولاً أن يتأكد من صحة استعماله لها، مما سيورطه في بعض الأسئلة الساذجة:

«سارة بيرنار هي الصوت الذهبي؟ وغالبًا ما يكتبون عنها أنها تحرق خشبة المسرح، تلك عبارة غريبة، أو ليست كذلك؟» (نفسه، ص 298).

وهو مدمن أيضًا للتوريات القائمة على الكليشيهات، فعندما لاحظ سوان بأن فن أحد الرسامين ليس رفيعًا تدخل الدكتور: «رفيعًا... في علو مؤسسة». وعلى الرغم من افتقاره إلى الثقة بالنفس (أو ربما بسببها)، فإن رغبته في البروز في المجتمع تكاد تثير الشفقة، إن عليه أن ينتظر بصبر تفرق الحفل ليرتمي في الماء بعد ذلك:

«يلقي بنفسه، مثل سباح مبتدئ، في الماء ليتعلم ولكنه يختار لحظة لا يتوافر فيها نفر كثير لرؤيته» (نفسه، ص 315).

ويصبح الكاريكاتير أكثر حذرًا عندما تكون الخاصية المرسومة شكلاً من الفطانة الاستعارية وطريقة مميزة تعهدها المتكلم بترو. ولقد سبق أن رأينا ولع البروفيسور بريشو المتعلق بالموضوعات عند مناقشته للمسائل التاريخية والفلسفية. ويعطي الراوي تحليلاً نافذًا للأسباب الأكثر عمقًا وراء هذه العادة: إن البروفيسور مقتنع بأن الدراسات الأكاديمية تمثل إعدادًا للحياة الواقعية، وهو

يتوق لأن يتجنب أي شبهة للثقافة التي تقتصر على صحائف الكتب. ومهما يكن الأمر، فإن النتائج تظل إلى حدٍ ما رخيصة[1].

إن سوان المتعود على الطعم الممل لمجموعة غيرمانت يرى نكت بريشو «متحذلقة وسوقية وبذيئة إلى درجة التقزز». ويضيف الراوي بموضوعية تامة أن عقل بريشو القوي والمغذى جيدًا، أسمى من كثير من الناس في المجتمع الذين اعتبرهم سوان أذكياء. إن بريشو مثل أغلب شخصيات بروست هو شخصية معقدة تم تحليل تناقضاتها الداخلية وتقديمها باعتبارها بؤرة في الأجزاء الأخيرة من الكتاب[2].

يتحدث بلوش صديق الراوي اليهودي الشاب بأسلوب ماكاروني غريب حيث الطريقة الشبه الهوميرية الممتلئة بالتشبيهات الملحمية والإشارات الميثولوجية، مفعمة بالتعابير العامية والسوقية المعاصرة، ولقد قدم هذا المزيج العام في نغمة ساخرة:

> «يعتبر السيد بيرغوت شخصًا من أكثرهم نفاذ بصيرة، ومع أنه يبدي أحيانًا ضروبًا من الرفق صعبة التفسير فإن كلامه يساوي في نظري نبوءة كاهنات «ذلفي». فاقرأ هذا النثر الغنائي وإن صدق جامع القوافي العظيم الذي سطر «بهاكافات وسلوقي ماغنوس»، إن صدق القول فسوف تتذوق، وحقّ أبولون، يا معلمي العزيز، ملذات جبل أولمبوس» (ج1، ص 148).

---

(1) "Je crois avoir entendu que le docteur parlait de cette vieille chipie de Blanche de Castille … Je reconnais d'ailleurs que notre ineffable république athénienne – O – combine! – pourrait honorer en cette capétienne obscurantiste le premier des préfets de police a poigne" (vol. II, pp. 49-50).

(2) Cf. Mouton, op. cit., pp. 17f.

لقد حاول الرسام بيش، وهو أحد المترددين على مجموعة الفيردوران، التأثير في مستمعيه بواسطة لغته السوقية الجريئة واللافتة دون أن يجد في ذلك حرجًا. وعندما سأله سوان عن رأيه في معرض للصور الزيتية، لم يستطع مقاومة إغراء «وضع قطعة»:

«اقتربت لأرى كيف تم صنع ذلك... آه! لا نستطيع تحديد ما إذا كان قد صنع ذلك من الصمغ أو الياقوت الأحمر أو النحاس أو عباد الشمس».

وبعد مقارنة الصور بمادة غير قابلة للطبع، واصل الطابع الافتضاحي نفسه:

«إن لها رائحة طيبة، تنفذ إلى رأسك وتمسك أنفاسك وتدغدغك» (ج2، ص 52-53).

إن الحالة المعتبرة أكثر تقدمًا وغموضًا في رسم الشخوص بواسطة الصور، هي تلك التي تتصل بلوغراندان. وتعد الغطرسة الهوى المسيطر على حياة لوغراندان، فهو يحتل مكانة خاصة بين العديد من المتغطرسين الذين تمتلئ بهم صفحات «الزمن المفقود»، إنه سان سباستيان الغطرسة، جسده مخرَّم بآلاف سهام الطموح المحبط. غير أن هناك جانبًا آخر من شخصيته: فهو رجل حساس وفنان وذو ثقافة عالية، له أسلوب ذو طابع شاعري رقيق، ولكنه على الجملة مسرف في طابعه الأدبي المتكلف الذي لا يليق بالمحادثة اليومية. إن جدة الراوي، التي تؤثر البساطة، وجدت أنه يتحدث جيدًا مثل كتاب بدون تلك التلقائية التي تسم طريقة لباسه. تظهر هذه الفضائل والرذائل في كل مظهر من مظاهر لغة لوغراندان؛ في تركيبه واختياره للألفاظ وربما على نحو أكثر لفتًا للنظر في صوره، فهو يستخدم صورًا عديدة، أكثر مما هو معتاد في الكلام اليومي، بعضها طنانة بشكل مضحك، وخاصة تلك التي يحتمي فيها من الأسئلة الحرجة حول وضعه الاجتماعي:

«يحمل إليَّ نسيم شبابك رائحة الحدائق التي لم تعد عيناي تبصرانها بوضوح»؛ «لي أصدقاء حيثما توجد فرق من الأشجار الجريحة التي لم تقهر والتي تقاربت لكي تستعطف سوية بعناد مؤثر سماء لا ترحم ولا تشفق عليها» (ج2، ص 200-204).

ولكن لوغراندان يستخدم أيضًا الصور التي تملك مزايا فنية حقيقية مهمة ذات مسحة بروستية أصيلة على الرغم من كونها قد خضعت للتنقيح الزائد واستمدت من الكتب مباشرة. ويكاد يتعذر تمييز وصفه لسماء الأصيل بالبيك عن طريقة بروست الخاصة:

«لقد أمكن لي جمع ملاحظات أوفر غنى عن هذا النوع من الممالك النباتية في الجو... بيد أنه يتفتح مساء في هذا الجو الرطب اللطيف في مدى بضع لحظات باقات سماوية زرقاء ووردية لا تضاهى غالبًا ما تستمر ساعات قبل أن تذبل. وغيرها تتناثر تويجاتها في الحال وتحلو أكثر إذ ذاك رؤية السماء بأسرها وقد انتشرت على صفحتها تويجات لا تحصى صفراء أو وردية» (نفسه، ص 203).

تعاود كثير من الأشكال المميزة لصور الكاتب الخاصة، الظهور في الأحاديث الغنائية للوغراندان، وقد تم تصوير شاطئ بالبيك بواسطة صور مستمدة من العلم والميثولوجية. فقد وصف باعتباره «أعتق هيكل عظمي جيولوجي بأرض فرنسا» وقورن بأرض السيميريين Cimmerians في الأوديسا. لقد صورت الشواطئ في تشبيه جذاب أو بالأحرى منتقى: «في هذا الجو من الحجر الكريم المتغير الألوان، تبدو الشواطئ الذهبية أكثر نعومة من أن ترتبط، مثل نجمات أندرومية شقراء، بهذه الصخور المرعبة للسواحل المجاورة».

وفي موضع آخر تتجلى في أسلوب لوغراندان خاصيات بروستية أخرى. فهو يصور، مثل الكاتب، ويقارن مثله أيضًا مرور الزمن بتجارب مسافر:

«ومثل الباقة التي يبعث بها مسافر من بلاد لن نعود إليها من بعد، دعني أتنشق من أقصى شبابك أزهار فصول الربيع التي اجتزتها أنا الآخر لسنوات كثيرة خلت» (نفسه، ص 197).

وتشبه صورة صور بروست في اكتساب نزعة تراسلية، فهو يصف الشاعر بول ديجاردن Desjardins مثل «رسام صافي الألوان». ويصور سحر ضوء القمر في بعض الصور التراسلية ذات الطابع الأدبي:

«لا تطيق فيها العيون المتعبة سوى ضياء واحد هو الذي تعده وتقطره مع الظلام ليلة جميلة كهذه الليلة، ولا تطيق الآذان فيها أن تستمع من بعد إلى موسيقى غير التي يعزفها ضياء القمر على ناي الصمت» (نفسه، ص 198).

كيف يمكننا أن نفسر هذا التناظر الغريب بين صور بروست الخاصة وصور لوغراندان؟ إن التأثير لافت ومركز بحيث يصعب إرجاعه إلى مجرد إهمال من الكاتب أو عدم معرفته بتسرب أسلوبه الخاص إلى خطاب لوغراندان. وإنه لمن المعقول جدًا اعتباره شكلاً من المحاكاة الذاتية الساخرة أو «معارضة بروست لذاته»[1]. إن الصور ذات أصل بروستي خالص غير أنها أصيبت بتحول قوي عندما تم نقلها إلى صيغة الأسلوب المباشر وإلى مناخ لغة لوغراندان بجوهما وإيقاعها الخاصين. إنه شكل من السخرية اللطيفة حيث يسخر الكاتب على نحو وديع بطرائقه الأسلوبية الخاصة ويظهر وعيه التام بها. ونجد مثل هذه المحاكاة الذاتية الساخرة في كتابات بروست الأخرى، فقد رأينا مثالاً عنها في معارضة ألبيرتين لصور الراوي من مجال الفن. ومما يؤكد صحة هذا التفسير، أن تراكيب لوغراندان بروستية بشكل جلي ومبالغ فيه بحيث لا يجوز تفسيرها إلا باعتبارها محاكاة ذاتية ساخرة[2].

وهناك صورة أو صورتان أخريتان في الرواية غير مناسبتين قليلاً، ولكن مثل هذه الحالات معزولة جدًا، بحيث لا تعتبر معارضة ذاتية: فقد أنتجت فرانسواز، التي تعد صورتها اللغوية الأكثر تصميمًا في الكتاب ككل، تشبيهًا غير متوقع حول السحب البيضاء التي تبحر عبر السماء الزرقاء:

«ألا يبدو أنك لا ترى سوى كلاب بحر تلهو مبرزة فوقنا أخطامها» (ج1، ص 250).

إن برج كومبريه الذي أوحى لبروست بكثير من صوره الخاصة، يبدو أن له تأثيرًا مناظرًا على بعض شخصياته. وقد رأينا سابقًا التعبير الملغز من لدن الجدة

(1) See F.C. Green, The Mind of Proust, Cambridge (1949), p. 40.

(2) See my Style in the French Novel, pp. 185f.

«إذا كان يعزف على البيانو فإن عزفه لن يكون جافًا»، ويعثر الكاهن الذي يصف المنظر من البرج، على صورة أكثر جرأة:

«يخيل إليك أنك ترى شقوقًا واسعة تقطع المدينة إلى أحياء حتى لتبدو كأنها قطعة حلوى متماسكة الأجزاء وإن سبق تقطيعها من قبل» (نفسه، ص 171).

ولنتذكر أنه سبق للراوي أن قارن البرج نفسه ببريوش (نوع من الخبز)؛ وكما في حالات أخرى عديدة، يبدو أن الصورة تمكث في ذهن بروست حتى تظهر من جديد في كلام الكاهن بشكل متضارب إلى حدٍ ما.

* * *

إن الدلالة البنيوية لرسم الشخوص من خلال الصورة والتصوير الشخصي اللغوي بشكل عام، لا يمكن أن تساغ على نحو تام إلا في سياق الكتاب ككل. وسنجد أن لهذه الوسيلة دورًا ثنائيًا، أحدهما ثابت والآخر دينامي[1]. وتملك بعض عادات الكلام، قدرات كبيرة على الاستمرار، إنها تعود، على فترات، مثل اللوازم الفاغنرية، وتساهم في منح القارئ إحساسًا بالاتصال. وبعد أن التقينا أول مرة فيها بعد بسنوات كان بلوش وبربشو لايزالان يحتفظان بالطريقة القديمة المميزة لأسلوبهما: فبلوش لا يزال منغمسًا في الصور الميثولوجية، والبروفيسور لايزال يحاول أن يبهر الجمهور عن طريق تقديمه التاريخ بأسلوب عصري. وتقوم الشخصيات الأخرى بتغيير عاداتها اللغوية كلما تقدم الكتاب. وعندما ظهر بيش من جديد مثل الفنان الكبير إيلستير، كان قد تجاوز الأسلوب الحيوي والرائع الذي كان ينهجه في شبابه. وحتى الدكتور كوتارد اكتسب ثقة بالنفس أكثر في طريقة تناوله للأكليشيهات عندما اشتهر في مهنته؛ فهو يتظاهر ببعض التفوق إزاء من هم أقل منه تعودًا على تقلبات اللهجة الفرنسية. وعلى الرغم من كون هذه التغيرات مبتذلة فهي جزء من البناء الحقيقي للكتاب: إن عدم الاستقرار في اللغة هو مجرد مظهر لتأثير الزمن.

---

(1) Cf. Mouton, op. cit., pp. 205f. and Le Bibois, loc. Cit., pp. 209f.

4

صور بروست: النماذج والأشكال

أعطت المادة التي تمت مناقشتها في هذا الفصل فكرة عن التنوع والغنى العظيمين لصور بروست. كما أظهرت النسبة العالية على نحو مدهش للصور الجديدة والمؤثرة التي تستحوذ على خيال القارئ وتعمل على إغناء خبرته، بواسطة اتساقها وخصائصها الجمالية بالإضافة إلى فرادة الرؤية التي أملتها. ومع ذلك فإن الغاية الرئيسية لهذا البحث هي تجاوز الصور الفردية إلى تقصي النماذج المهيمنة والنزعات التي تنطوي عليها. بعض هذه الصور تمت الإشارة إليها، ولكن يمكن أن يكون مفيدًا تجميع هذه الجدائل المتنوعة وإضافة استنتاجات أخرى حول النسيج العام للصور.

إن النماذج التي تشكلها صور بروست ذات تعقيد كبير، وفي حالات كثيرة تتمازج هذه النماذج بشكل معقد. وفوق ذلك يمكن، مع المجازفة بقدر من التبسيط المفرط، تمييز بعض النماذج الأساسية ووصف بنيتها:

(أ) النماذج:

1- الصورة المتطورة:

لقد كنا نجد بين الفينة والأخرى أنه كلما تنبه بروست إلى تماثل ما إلا ورغب في تطويره والمبالغة فيه. فالمقطع الذي يدور حول الروائح في غرف العمة ليوني يعطي مثالاً واضحًا على هذه العملية. وفي موضع ما، خطرت بباله فجأة فكرة النار التي تخبز الروائح مثل كعكة. ومنذ هذه اللحظة، تكتسب الصورة قوتها الخاصة ويتطور التماثل الأول في سلسلة من الاستعارات المرتبطة عن كثب بالموضوع المركزي: «**والنار تشوي، كما تفعل بالعجينة الروائح الشهية التي تكثف** هواء الغرفة والتي خمَّرتها برودة الصباح الممتزجة رطوبة وشمسًا، **ثم هي تقسمها رقاقات بلون الذهب وتثنيها وتنفخها وتصنع منها قطعة حلوى ريفية محسوسة** غير مرئية، **قطعة ضخمة**» (ج1، ص 92-93). تظهر الكلمات المنصوص عليها السرعة التي تفجّر بها صورة ما صورة أخرى.

وهناك أيضًا طريقة تتطور بها الصورة. فالاستعارة أو التشبيه يمكن أن يتأثر باهتمام الكاتب إلى درجة أنه يصنعه بتفصيل كبير وينسى أنه معد فحسب لتوضيح نقطة ما. والمثال الجيد على هذا يقوم في الفقرة التي يحث فيها الراوي فرانسواز على تسليم أمه رسالة يتمنى أن تجعلها تصعد إلى غرفته، وعندما قبلت المهمة، امتلأ الولد حبورًا:

> «هذه الفرحة الخادعة التي منحنا إياها أحد أصدقاء وأقرباء المرأة التي نكن لها الحب، عندما وصل إلى الفندق أو المسرح الذي توجد به من أجل حفلة راقصة أو العرض المسرحي الأول حيث سيلتقي بها، لَمحنا هذا الصديق تائهين في الخارج ننظر بيأس فرصة للاتصال بها. تعرف إلينا وخاطبنا بدون تكلف متسائلاً عن سبب وجودنا في هذا المكان. وبما أننا اختلقنا شيئًا مستعجلاً يبلغه إلى قريبته أو صديقته، فقد أكد لنا بأن لا شيء أبسط من هذا، فأدخلنا إلى البهو ووعدنا بأن يبعثه قبل خمس دقائق».

وقد واصل بروست فيما يقارب صفحة كاملة تطوير المشهد المتخيل الذي له حدة التجربة المباشرة، ولكنه لا يشبه مأزق الفتى إلا من بعيد. إنه يسهب بحنين في أي جزئية حتى يأتي الهبوط المفاجئ والمحتوم في صيغة جملة قصيرة وحزينة: «في الغالب كان الصديق ينزل وحيدًا».

2- الصور المتزامنة:

وفي بعض الحالات يخلق بروست صورتين متزامنتين، ويطورهما في وقت واحد مجبرًا القارئ على مراقبة نموهما المتوازي بينما يعمل على ربطهما باستمرار بموضوعهما المشترك. لقد حدث مثال لهذا النموذج في الفقرة التي استشهدنا بجزء منها عندما قورن حب سوان لأوديت بسلوك مدمن مخدرات. وفي المقتطف الموالي قمت بتقديم المجرى المتوازي لصورتين نرمز لإحداهما بعلامة (   ) وللأخرى بعلامة [   ]:

> «لاشك أن سوان قد اكتشف بأن أوديت لا تفهمه، مثل (مدمن المورفين) أو [مسلول] وقد وثقا بأنهما مضبوطان، (أحدهما بواسطة حادث خارجي عندما ذهب للتخلص من عادته المتأصلة) (والآخر بواسطة وعكة عارضة عندما كان يتماثل للشفاء)، فهما يشعران بأنهما غير مفهومين من قبل الطبيب الذي لا يولي الأهمية نفسها التي يوليانها إلى هذه الحوادث المحتملة، التي يعدها مجرد أقنعة تكتسي؛ لكي تصبح محسوسة لدى مرضاه، (العلة) أو [الحالة المرضية] التي لم تكف في الواقع عن أن تثقل عليهما باستمرار بينما كانا يرجحان أحلام (الحكمة) أو [الشفاء]».

والصورتان اللتان يبدو ترابطهما في أنهما معًا تشيران إلى حالات مرضية، تتحركان بشكل متصلب نحو خاتمتهما المشتركة، تؤكدان خطورة وضعية سوان بواسطة تأثيرهما المتزايد:

«وبالفعل فقد بلغ حب سوان درجة يتساءل فيها الطبيب، وفي بعض الأمراض، الجراح الأكثر جرأة، عما إذا كان حرمان مريض من علته أو انتزاعه من دائه، يعد أمرًا معقولاً أو ممكنًا»[1] (ج2، ص 118-119).

وقد يحدث أيضًا أن يتراكم تشبيهان أو أكثر في جملة واحدة قبل أن ينكشف موضوعهما المشترك. هكذا وفي فقرة سبق لنا أن ناقشناها، نعلم أن الراوي المنهك بفعل تأمل الزعارير البرية، امتلأ فجأة بسرور يشعر به المرء عندما يرى عملاً غير معروف لرسام مفضل أو عندما يكتشف المرء صورة لا يعرف عنها إلا مسودتها أو عندما تؤدي أوركسترا تامة قطعة موسيقية سبق له أن سمعها معزوفة على البيانو فقط، والآن نقف على السبب الحقيقي لسرور الراوي، فقد قدم له جده منذ لحظات زهرة زعرور وردية اللون (ج1، ص 214).

3- متواليات الصور:

تعد متوالية التنويعات الاستعارية على الموضوع الواحد نموذجًا آخر يتميز بشكل رفيع. فما أن يتحرك خيال بروست بواسطة تماثل أولي حتى يلاحقه بصور مختلفة تتركز حول التجربة نفسها. ففي الصفحات الاستهلالية للرواية، بوصف جو الغرفة الحارة ليلاً بواسطة أربعة متناظرات استعارية مرصوفة في شكل قائمة:

«فننام داخل عباءة كبيرة من الهواء الساخن الداخن الذي تخترقه ومضات الجمرات المشتعلة، عباءة أقرب أن تكون كهفًا غير محسوس ومغارة دافئة محفورة في قلب الغرفة نفسها، وهي منطقة مشتعلة ومتحركة على أطرافها الحرارية» (ج1، ص 3).

---

(1) Cf. Spitzer, Ibid., pp. 396f.

حول الصور المتكررة، انظر أيضًا:
C.N. Clark, "Love and Time: The Erotic Imagery of Marcel Proust" Yale French Studies, no. 11 (1953), pp. 80-90.

إن تقنية الصور المتتالية تصبح مؤثرة بشكل خاص عندما تساعد على إثارة المظاهر المتغيرة للأشياء؛ فالظهور المختلف لبرج كنيسة كومبريه في شمس الصباح الباكر وفي الظهيرة وبعد الغروب تم تلخيصه جرافيكيًا في ثلاث صور متتالية: لقد بدا أولاً مثل شمس سوداء ثم مثل بريوش وأخيرًا مثل وسادة ناعمة. ويعد التعاقب السريع للتماثلات المرئية في المقال حول أبراج كنيسة مارتينفيل ملائمًا جدًا لنقل المنظورات المتغيرة الكامنة في جذر تلك التجربة. وفي مكان آخر تنزع الصور المتوالية إلى تأكيد تعقيد ظاهرة ما: زجاج النوافذ الملطخ وزنابق الماء على النهر وتأثير الموسيقى وحيوية الذاكرة والقدرة الهدامة للزمن.

4- الصور المتكررة[1]:

لقد استشهدنا بنماذج عديدة في هذا الفصل على تكرار الصورة الواحدة أو تنويعات طفيفة عليها، في مختلف أجزاء الرواية أو الكتاب. وهناك أنماط متنوعة للتكرار، فبعض الصور تلح بشكل ملحوظ؛ هكذا فالاستعارات الجيولوجية حول تناضد ذكرياتنا تستمر في معاودة الظهور في الصفحات الختامية من كومبريه. وفي مكان آخر، تعود الصورة بعد فسحة طويلة، تستدعيها التجربة التي ارتبطت بها أصليًا: وعلى الرغم من مرور الزمن، يستمر الراوي في تصوير أزهار الزعرور كما استمر سوان في تصوير «الجملة القصيرة»، على الشكل الذي ظهرتا لهما لأول مرة. وقد تكون الصورة المتكررة مجرد صدى باهت للأصل، غير أنها قد تكون توسعًا أو حتى اكتمالاً: ففي الجزء الثاني من الكتاب فقط، وبعد الاختراق المظفر لحافز «فتيات كالزهور»، أدركنا أن الصور المبكرة التي تقارن الفتيات بالورود كانت تمهيدات أو مفاتيح تفضي إلى هذه الذروة.

5- المجالات المتلازمة:

هناك بعض الحالات في الرواية يقوم فيها ترابط قوي بين مجالين من التجربة حتى أن أحدهما يترجَم بين الفينة والأخرى إلى ألفاظ الآخر، وأهم هذه «التعالقات» هو الاستخدام المستمر للصور الطبية في تحليل حب سوان وغيرته.

(1) Französischer Geist in Zwanzigsten Jahrhundert, p. 294.

ويقوم التعالق الآخر، مع تضمينات جمالية وفلسفية دالة، بين وجوه بشرية عادية والصور الزيتية الشهيرة التي تمثل، إذا صح التعبير، نماذجها الأصلية الفنية. وهذا يفضي إلى تعالق أكثر خصوصية بين أوديت و«زيفورا» بوتيسيللي، وهو التوازي الذي يلعب دورًا حاسمًا في تطور حب سوان لأوديت. وهناك أيضًا وجوه أخرى للتراسل بين المجالات؛ فالموسيقى تم تقديمها بلغة مرئية والصور المستمدة من الجيولوجيا تصف ظواهر الذاكرة في مظاهرها الثابتة والديناميكية على حدٍ سواء؛ وهناك تأملات حول لون أسماء الأعلام، إلخ.

6- الصور المتبادلة:

في حالة أو حالتين يمضي بروست بعيدًا فيقيم ترابطات معكوسة بين مجالين واصفًا إياهما مرة تلو الأخرى بألفاظ بعضهما البعض. ويُعد التوازي بين الفتيات والورود النموذج الأكثر بروزًا. ففي فقرات كثيرة صورت الفتيات بالورود، بينما في فقرات أخرى تعمل هذه الاستعارة بطريقة معكوسة. وهناك علاقة مشابهة بين الموسيقى والعالم المرئي، ليس فقط لأن الموسيقى قُدمت بواسطة تماثلات جزئية، ولكنها وفرت بعض الاستعارات لتحليل التجارب المرئية، فقد قورنت الشمس المضيئة لأجزاء مختلفة من مبنى بالتصاعد الموسيقي crescendo إلخ.. وبطريقة أعم، فإن العلاقة بين الطبيعة والفن هي أيضًا معكوسة، فالظواهر الطبيعية مرتبطة باستمرار بالأعمال الفنية والعكس بالعكس. ولهذا التبادل بين الطبيعة والفن أيضًا بعض التضمينات الفلسفية والنفسية البعيدة النطاق، وبكلمات أرنست روبرت كورتيس يمكن الحياة أن تتحول إلى فن، والفن إلى حياة. ومن خصائص طبع بروست أن هذا النقل المتبادل يشكل أحد إيقاعاته الأساسية. فمجالا الوجود اللذان اعتدنا فصلهما ووضعهما في مقابل بعضهما البعض مثل الفن والحياة، أصبحا مرنين واندمج الواحد في الآخر، ليفقد الفن شيئًا من عزلته والحياة شيئًا من حقيقتها»[1].

(1) الاقتباسان معًا مأخوذان من مقال ميدلتون موري Middlcton Murry حول «الاستعارة» منشور في: London Countries of the Mind (1891), pp. 12f.

وبصرف النظر عن هذه النماذج، تقدم صور بروست بعض الأشكال الأساسية التي تميز بكيفية متساوية رؤيته الاستعارية. وترتبط بعض هذه الأشكال بمصادر صوره، وقد سبق مناقشتها، تشبيهات المجال الفني وتماثلات مجالي العلم والطب وبعض أنواع الاستعارات من مجالي الحيوان والنبات. ولكن هناك أيضًا بعض الأشكال أكثر عمومية استخدمها بنسبة واسعة وبطريقة ذاتية عالية، على الرغم من كونها ليست مميزة له. وسأقتصر على إيجاز ملاحظات حول أربعة من هذه الأشكال المميِّزة:

(ب) الأشكال:

1- التشخيص:

يمتاز هذا الشكل من التعبير الاستعاري بالقدم والدوام. وقد أثنى أرسطو من قبل على هوميروس لأنه «منح الحياة للأشياء غير الحية بواسطة الاستعارة». وأعلن كولريدج Coleridge أن «الصور تصبح علامات على العبقرية الأصيلة.. عندما تنقل إليها الحياة البشرية والعقلية من الروح الخاصة للكاتب»[1]. في «جانب من منازل سوان» يصبح كل شيء عرضة للتشخيص: النباتات والأشياء الجامدة وحتى الظواهر المجردة. ولقد رأينا سابقًا التشخيصات الجريئة التي برزت حول بعض الموضوعات الاستعارية في الرواية: أزهار الزعرور والكنائس والأبراج و«الجملة القصيرة» وحفريات الذاكرة والزمن. وهذا النمط من الرؤية جوهري عند بروست بحيث يأتي إلى المقدمة في معظم السياقات المتنوعة مقحمًا عنصرًا من فانتازيا الأطفال وجو حكاية الجن في نوع آخر من الصور المعقدة بشكل رفيع. إن بيتًا شيد في الحلم يضطر إلى التحليق مع ارتفاع مؤشر ضوء النهار؛ والقمر يتسلل عبر سماء الأصيل مثلما تتسلل ممثلة مسرحية من واجبها دون أن تثير انتباه زملائها؛ وتبدو أزهار الليلك في حديقة سوان مثل الحور اليانعة؛ وتتوسل شجرة الازدرخت إلى العاصفة وتلوح بيد يائسة (ج1، ص 232). وتركز غيرة سوان على الشك مثل أخطبوط؛ والتفكير في أوديت يصاحبه

(1) Coleridge, Biographia Literaria.

أينما ذهب، يستكن في جحره مثل حيوان مدلل. ويمكن الاستشهاد هنا بمثالين لإبراز الامتدادات التي يذهب إليها بروست في أنسنة غير الحي، والتأثيرات الحادة التي يمكن أن يحققها بتشخيص المجردات. تظهر الفقرة الأولى في وصف سير كان قد فقد خلاله الراوي وأبواه طريقهم إلى أن وجدوا أنفسهم فجأة في السياج الخلفي لحديقتهم الخاصة:

«وكان يرينا حينئذٍ باب حديقتنا الخلفي الصغير، وقد انتصب أمامنا وأسرع ينتظرنا بصحبة زاوية طريق «الروح القدس» في آخر هذه الدروب المجهولة... ومنذ تلك اللحظة لم أعد أملك أية خطوة أخطوها، فالأرض كانت تسير بدلاً مني... إنها العادة جاءت تأخذني بين ذراعيها وتحملني إلى سريري كطفل صغير» (نفسه، ص 183).

إذا كانت هذه الفقرة تبرز بعض أخطار عادة التشخيص عند بروست، فإن النص المقتبس فيما يأتي يشهد على أسمى انتصاراتها. إنه وصف لمقدمة موسيقية لشوبان تم عرضها في حفل السيدة سان أوفيرت. وقد اقترح العديد من النقاد أن بروست كان، في تحليله لجمل شوبان وبعثه الحياة فيها، يفكر في جمله الخاصة ويمنح لبنيتها المعقدة ولقدرتها التعبيرية تفسيرًا ملائمًا ورائعًا[1].

«لقد تعلمت منذ شبابها مداعبة جمل شوبان الحرة والمرنة والمحسوسة التي تبدأ بالبحث عن مكانها وقياسه في الخارج بعيدًا عن اتجاه انطلاقها وبعيدًا عن نقطة التماس التي كان من الممكن أن نترجّى وصولها إليها، والتي لا تُلعب في هذه الفانتازيا إلا لتعود بعزمٍ أكثر تصميمًا وبدقة أكثر مثل بلورٍ يرنُ إلى درجة الصياح» (ج2، ص 148).

(1) Cf. Feuillerat, op. cit., p. 130, and R. Le Bidois, l'Inversion du sujet dans la prose contemporaine (1900-1950) étudiée plus spécialement dans l'oeuvre de Marcel Proust, Paris (1952), pp. X8.

2- الصور التراسلية:

لقد أهمل هذا الصنف إلى حدٍ ما في الدراسة الحالية، إذ كنت قد عالجته بشيء من التفصيل في كتاب سابق. ومع ذلك فإن أي وصف لصور بروست لا يؤكد النزعة التراسلية في رؤيته يظل ناقصًا. إن مجال تراسلاته ضخم، فقد أعلن بنفسه مرة أن «كل شيء يمكن أن ينقل». وقد نقل بالفعل كل نوع من الحواس بألفاظ الحاسة الأخرى أو حتى العديد من الحواس الأخرى. فـ«الجملة الصغيرة» تهمس برخاوة مثل عطر، إن لها سيرًا سريعًا ومتموجًا وحلاوة باردة، وتطفو في الجو مثل فقّاعة قزحية اللون. وتشدو بكل ألوان قوس قزح. إن بنية التراسل متنوعة تمتد من الصفات البسيطة «الرنين المزدوج الخجول والبيضاوي المذهب للجرس الصغير» (ج1، ص 45) «دويرابان المذهب الرنان» (نفسه، ص 40) إلى الموكب التراسلي الكبير لسوناتا فانتوي ولقطار الواحدة واثنتي وعشرين دقيقة المتجه نحو باليك.

3- الصور المجدَّدة:

إن كثيرًا من صور بروست، ومن ضمنها تلك الأكثر جرأة وإلحاحًا، تنبني، كما رأينا، على تماثلات مألوفة، يعمل على تجديدها حتى أنها لتستعصي على الإدراك. فهو لا يملك أي ارتياب إزاء استعمال هذه الاستعارات العتيقة مثل جريان الزمن أو اعتبار الثمرة رمزًا للخصوبة وتصور الحب مثل مرض والتشابه بين فتاة ووردة وبين عين الإنسان والجوهرة. إن مثل هذه الصور العادية تتحول بين يديه إلى شيء جديد تمامًا، وفي الوقت نفسه تغتني بالمعنى الإضافي لترابطاتها الثقافي. فحتى الكليشيه المضحك للدكتور كوتارد: «ساره بيرنهات Sarah Bernhardt، إنه صوت الذهب حقًا، أليس كذلك؟» يبعث في سياق ملائم في الجزء الأخير، عندما يتحدث الراوي عن بعض السطور الشهيرة لراسين تنشدها ممثلة معروفة: «كان قلبي يخفق عندما كنت أفكر، مثلما في إنجاز رحلة، بأني سأراها أخيرًا تسبح حقًا في جو الصوت المذهب وتشمّسه»[1].

(1) A l'ombre des jeunes filles en fleurs, vol. I, p. 19.

4- الصور الساخرة:

تمتلك معظم الصور التي سبق تناولها نبرة فكاهية وكوميدية. ففي بعض الحالات وخاصة في بعض الصور اللغوية المستمدة من المجال الحيواني ترقى الكوميديا إلى الكاريكاتير لتتطور نحو المفارقة المضحكة؛ ويعد المثال التقليدي لهذه التقنية تصوير السيد دو بالانسي يسبح مثل شبوط في صالون السيدة سان أوفيرت، يفتح فكيه ثم يغلقهما، حاملاً جزءًا من حوضه المائي في نظارته أحادية الزجاج. غير أن هناك أيضًا شكلاً مختلفًا تمامًا للسخرية في بعض صور بروست؛ وقد تولَّد ذلك عن التفاوت في النغمة بين طرفي الاستعارة، وضخامة الأداة المتعارضة مع تواضع المحتوى[1]. إن فرانسواز الواقفة بالباب مثل تمثال قديس في المشكاة، والخادمة المتواضعة شبهت ولقبت فيما بعد بمحبة جيوتو، يعدان مثالين واضحين في هذا السياق. والتأثير الأقوى يسجله التوازي شبه الملحمي بين مطبخ فرانسواز ومعبد البندقية. ولقد أعِدَّ المعجم الكامل لفقرة من أجل تأكيد المفارقة الساخرة:

«وكان يمكن رؤية بلاطه [أي المطبخ] الأحمر اللماع كأنه من الرخام السماقي، وكان يبدو كمعبد صغير لـ«فينوس» أكثر منه كهفًا لفرانسواز وتراه يغص بقرابين الحلاب وبائع الفواكه وبائعة الخضار، جاؤوا كلهم أحيانًا من قراهم البعيدة ليقدموا له بواكير إنتاج حقولهم... وكنت لا أتأخر فيما مضى في الحرج المقدس» (ج1، ص 122-123).

لقد شكلت شائعة تافهة أفرحت بها أولالي، وهي الخادمة المتقاعدة، العمة ليوني في مساء الأحد، موضوع تشبيه علمي زائف:

«ويجيء اكتشاف لأولالي في الأحد الذي يليه - مثل هذه الاكتشافات التي تفتح فجأة حقلاً لم يشك أحد بوجوده في

(1) Cf. Spitzer's comments on such 'disproportionate images' (ex zedierend Bilder) in Stilstudien II. pp. 454ff.

وجه علم ناشئ كان يتخبط في الدروب المطروقة – ليبرهن لعمتي أنها كانت فيما تفترضه دون الحقيقة بكثير» (نفسه، ص 186).

لقد تمت الإشارة في هذه الفقرات إلى أن سخرية الراوي وجهت إلى الناس البسطاء غير المتعلمين. غير أن هذا الشكل من التهكم يمتاز بالرقة إذا ما قورن بالهجاء المقذع الذي لحق الناس في أكثر المجالات رفعة خلال الكتاب.

هناك بعض المخاطر الواضحة، التي لا يمكن تجنبها، تلازم استخدام بروست للصور. في رواية عادية يمكن أن يكون الثقل العددي المحض للصور زائدًا، ولكن في حالة بروست لا يبرز المشكل على هذا النحو، فالعنصر الاستعاري ليس شيئًا خارجيًا، طفيليًا أو زخرفيًا خالصًا. إنه جزء من بنية الكتاب. ومع ذلك فإن هناك بعض المخاطر التي لا يتجنبها بروست دائمًا. فبعض المجموعات الكبرى – تلك الصادرة عن الفن والعلم والطب – لها ضعفها الملازم الذي سبقت مناقشته. ومن بين أكثر الخصائص عمومية، تعرضت اثنتان على وجه الخصوص لنقد مناوئ، إنهما: عدم الاتساق والحذلقة، ولقد تمت صياغة هذا الانتقاد بإحكام من لدن كاتب سيرة بروست السيد هارولد مارش Mr. Harold March:

«أحيانًا تظهر الصور المؤثرة بشكل مفرط، في تعاقب سريع حتى أنها تتصادم ويحيِّد بعضها البعض. إن مثل هذه الشواهد يمكن أن تكون نتيجة تنقيح غير كافٍ، كما هو الحال في الصفحة الأخيرة من «الزمن الضائع»، حيث إن الأساقفة المسنين والورقة المرتعشة والقمة الضيقة والركائز القوية وأبراج الكنيسة، كل ذلك في جملة واحدة، يترك القارئ في بعض الغموض. ولكن هناك أمثلة أخرى تعاني من خلل مقابل يتمثل في أنها خضعت للعمل الزائد. إنها الطريقة الزخرفية التي أظهر فيها بروست نزوعًا إلى العديد

من الصور العذبة والمتضاربة، وإلى التشخيص الخجول والاستعارات الميثولوجية المحكمة»[1].

أما فيما يتعلق بخاصية عدم الاتساق أولاً، فإن مثال السيد مارس سيئ الاختيار بشكل غريب، فمن المؤكد أن بروست يسعى هنا إلى التأثير الفخم لكابوس ثقيل، وهو ينجح بشكل مزعج لدرجة أن صوره المرئية ستسكن ذاكرة العديد من القراء؛ فكيف يمكن توقع الاتساق في كابوس؟ هذا لا يعني، مع ذلك، أن كلام مارش يخلو من كل أهمية. إن الصور المتالية التي ولع بها بروست تستلزم، تقريبًا بشكل لا يدافع، كمية من اللااتساق، ومن السهولة إيجاد أمثلة للخلل الحقيقي بدون أي تبرير جمالي أو سيكولوجي. هناك على سبيل المثال، فقرة من وصف بوادو بولوني The Bois de Bologne في نهاية الرواية[2].

إن نظرة خاطفة إلى العبارات المنصوص عليها (انظر الهامش 2) توضح البنية الاستعارية للفقرة. صورتان مفصلتان، صورة أسد البحر وصورة رقصة الفالس، تشكلان إطارًا تتهيأ داخله أربع صور أخرى، تنمو في درجات متنوعة؛ وفوق ذلك، وعلى الرغم من التأليف الحاذق، فإن التأثير العام يشوش أكثر مما يضيء.

ولكن إذا كانت هناك فقرات يتسم فيها تجميع التماثلات بالمجانية أو أنها لا تؤدي مهمتها على النحو التام، فإن هناك صورًا أخرى عديدة مبررة بشكل تام.

---

(1) The Two Worlds of Marcel Proust. London (1948). pp. 235f.

(2) "Comme, de loin, la culmination du rocher d'où elle se jette dans l'eau, transporte de joie les enfants qui savant qu'ils vont vers
l'otarie, bien avant d'arriver à l'allée des Acacias leur parfum qui, irradiant d'alentour, faisait sentir de loin l'approche et la singularité d'une puissante et molle individualité végétale, puis, quand je me rapprochais, le faite aperçu de leur frondaison légere et mièvre, d'une élégance facile, d'une coupe coquette et d'un mince tissu, sur laquelles des centaines de fleurs s'étaient abattues comme des colonies ailées et vibratiles de parasites précieux, enfin jusque'à leur nom féminin, désoeuvré et doux, me faisaient batter le Coeur, mais d'un désir mondain, comme ces valses qui ne nous évoquent plus que le nom des belles invitées que l'huissier annonce a l'entrée d'un bal" (vol. II, p. 258).

وقد ذكرت سابقًا الدور الحيوي الذي تلعبه متواليات الصور في نقل الأوجه المتغيرة لبعض الظواهر والبنية المعقدة للبعض الآخر. إن التعقيد غير المحدود لبعض التجارب هو الذي يجد التعبير الملائم في هذا الأسلوب.

هكذا، ففي وصف زجاج النوافذ الملطخ، بصوره السريعة الحركة بل والمنسجمة، يرد مطابقًا تمامًا للتجربة المصورة؛ وقد قارن بالفعل بعض النقاد أسلوب بروست بأسلوب الفنانين القدامى في الزجاج الملطخ(1).

يجب أن نتذكر أنه حتى عندما ينعدم الاتساق، فهو في الغالب لا يخفى على الملاحظة. لقد جذب ميدلتون موري Middleton Murry الانتباه إلى أهمية الإيقاع والمدة في هذه الأمور. «إن المدى الذي بلغته الصور في التعارض» كتب قائلاً «يتوقف على المدى الذي نكشف به عنها، وهذا كله من خلال الرقابة الكبرى للشاعر؛ لأنها بدورها تتوقف على إيقاع كتابته ومدته. وهذا أكثر من غيره هو السبب الذي ينجح من أجله استخدام الاستعارة بجرأة لا متناهية في الشعر أكثر من النثر. هذا صحيح تمامًا ومهم جدًا، ولكن ينبغي ألا نبالغ في إقامة الفجوة بين الشعر والنثر. إن أسلوب بروست يمتلك إيقاعًا قويًا في ذاته، وحركته عادة سريعة، حتى إننا لا نملك التوقف لتحليل «التقدم السينماتوغرافي» للصور. إن مرور الروائح في غرف العمة ليوني يبلغ أوجه بتسارع تدريجي للاستعارات:

> «(قطعة حلوى) ما أن أتذوق فيها أشذاء خزانة الحائط والصوانة والورق المعرَّق حتى أعود تشدني دومًا شهوة خفية لألتصق بالرائحة المتوسطة الدبقة التفهة العسيرة الهضم ذات طعم الفاكهة الطازجة المنبعثة من غطاء السرير الموشَّى بالأزهار» (ج1، ص 93).

بالعودة الآن إلى الانتقاد الثاني للسيد مارش، يتضح أن هناك كمية كبيرة من الحذلقة أو «الغنغورية» Gongorism، كما أطلق عليها أحد النقاد، في صور

(1) Bret, op. cit., pp. 56f, and P. Trahard, L'Art de Marcel Proust, Paris (1953), pp. 55f.

بروست. فأن يكون هو نفسه على وعي بهذا الضعف، فهو ما يمكن ملاحظته من خلال المحاكاة الذاتية الساخرة في صورة لوغراندان وفي معارضة ألبيرتين لتشبيهات الراوي بمجال الفن. إن الحذلقة، كما رأينا، تستوطن تقريبًا في بعض أهم أصناف صور بروست، وخاصة استعارات المجال النباتي والفنون المختلفة، وهذا ملاحظ في كثير من التشخيصات. إن السيد مارش لا ينأى عن الصواب عندما يقدح في التنميق المغري لمثل الفقرات الموالية التي تسهب في وصف «اللون السماوي» لنبات الهليون:

> «وكان يبدو لي أن هذه الألوان المتدرجة السماوية إنما تنم عن المخلوقات الفتانة التي راقها أن تستحيل خضارًا والتي تكشف، عبر ألوان الفجر الوليد هذه، عبر بدايات قوس قزح هذه، عبر تلاشي هذه العشيات الزرقاء، عن هذا الجوهر الثمين الذي أتعرَّفه طوال الليلة التي تلي عشاء أكلت فيه منه... من خلال تهريجاتهم الشعرية الفظة مثل رؤيا خارقة لشكسبير» (نفسه، ص 190).

ينبغي أن يوضح العنصر الزخرفي في صور بروست في أفقه الخاص. أولاً يجب أن ننسى أن العديد من الصور، ومن بينها تلك الأصناف الواسعة، لا تحتوي على أي تكلف. ثانيًا هناك نقطة أخرى مهمة وهي الدور الذي تقوم به الصورة – النموذج عمومًا. فالصور التي تلفتنا باعتبارها زخرفية تتغير كلية في ضوء السياق العام للرواية ككل أو في ضوء الكتاب، وبعض الفقرات المبكرة التي تقارن بين الورود والفتيات، على سبيل المثال، تمتلك مسحة زخرفية، ولكن بالتدريج ندرك أنها جزء من الموتيف الكلي المهم «فتيات كالزهور». ثالثًا، حتى وإن استنكرنا تكلف بعض الصور، فإننا سنقبلها باعتبارها الثمن الواجب أداؤه لأجل مجموعة من النظرات الحاذقة والملاحظات الدقيقة التي كانت ستظل في حاجة إلى صياغة. وأخيرًا وليس آخرًا، يمكن أن تكون الحذلقة خاصية من خاصيات بروست التي تغضب القراء الذين لهم حساسية نحوه، ولكنها لا تغضب أولئك الذين يخضعون لسحر أسلوبه. وكما ذكرنا حديثًا البروفيسور

كوكينغ: «ما لم نكره بروست ونبحث عن عصا لضربه، فإننا لن نلح، في أثناء القراءة، على التساؤل حول الغاية التي يتوخى توصيلها مما يقوله لنا».

* * *

إن الانطباع الأخير الذي يبرز من هذه الدراسة الخاصة بصور بروست، يتمثل في أن خصائصها العظيمة تنكشف بجلاء من أي زاوية تتم مقاربتها. فيمكن أن ننظر إليها باعتبارها أداة لا تضاهى دقتها في سبر تضمينات الأشياء البسيطة وتثبيت انطباع زائل وتحليل التجارب المعقدة، أو التعبير عما يتعذر وصفه. ويمكن النظر إليها جماليًا، باعتبار كل صورة أو صورة – نموذج عملاً فنيًا في ذاته؛ وسنقدِّر بعدئذٍ العنصر الاستعاري لمزاياه الفنية: اتساقه، حدة الملاحظة التي يعكسها ورهافتها، جرأته التخيلية، حيويته الكوميدية، أو جماله الشاعري الشفاف. غير أن هناك زيادة على ذلك طريقًا آخر للنظر إلى هذه الصور. فقد صرح بروست نفسه بأن : «الأسلوب، بالنسبة إلى الكاتب على نحو ما هو بالنسبة إلى الرسام، ليس قضية تقنية بل هو رؤية»[1]. وبهذا المعنى تمتد الاستعارة إلى الجذور العميقة لأسلوب بروست مادامت رؤيته في جوهرها استعارية. ولعل هذه الرؤية ذاتها أكثر من أي شيء آخر، هي التي تمنح أسلوبه خاصية فريدة؛ لأنه كما سبق لأرسطو أن أقر بذلك: «ليس هناك أعظم شيء من إحكام السيطرة على الاستعارة. إنها الوحيدة التي لا يمكن أن تنقل إلى الآخر: إنها علامة العبقرية».

(1) Le Temps retrouvé, vol. II, p. 43. Cf. Flaubert's dictum: 'Ke style est à lui seul une manière absolue de voir les choses.'

الفصل

الرابع

4

نمطان في أسلوب كامو

في السنوات الأخيرة ظهر في الأدب الفرنسي شكل جديد في الكتابة، يبدو أن ألبير كامو قد لعب دورًا حاسمًا في إنشائه. يوصف هذا الشكل الجديد بأنه أسلوب أبيض ومحايد يتميز بالبساطة وانعدام الزخرفة. إنه يمثل حسب صيغة رولان بارت الشهيرة «درجة الصفر للكتابة» كما أنه يتعمد إدارة ظهره لـ «صنعة الأسلوب» ويتميز أيضًا هذا التقليد الأسلوبي الذي كان سائدًا منذ فلوبير بتجنبه الأناقة والزخرفة ويتغيا أداة وظيفية خالصة ونصف شفافة تكون وسيلة لغاية وليست بأي شكل غاية في حد ذاتها. يقول بارت: «هذا الكلام الشفاف الذي افتتحه كامو برواية «الغريب» يحقق أسلوبًا للغياب يكاد يكون غيابًا مثاليًا للأسلوب، تختزل الكتابة إذن إلى نوع من الطريقة السلبية حيث تلغى الخصائص الاجتماعية والأسطورية للغة ما لحساب حالة محايدة وهامدة للشكل، وهكذا يحتفظ التفكير بمسؤوليته دون أن يكتسي التزامًا إضافيًا للشكل في تاريخ لا ينتمي إليه»[1]. لا شك أنه كان في تشكيله هذا الأسلوب الجديد متأثرًا بهيمنجواي

---

(1) *Le Degré zéro de l'écriture*, pp. 109f.

وروائيين أمريكيين آخرين، غير أن هذه التجربة كان لها أسلاف فرنسيون خُلص منذ ستندال وما قبل[1].

كان لكامو آراء عديدة ودالة حول تصوره للأسلوب، وقد كان موقفه تجاه الأشكال مكيفًا بدراسته لفلسفة برايس باران Brice Parain التي غرست فيه نزعة شكية صحية نحو الألفاظ. يقول كامو في مقال حول الموضوع: «المقصود هو معرفة ما إذا كانت اللغة لا تعبر عن عزلة الإنسان التامة في عالم أخرس... ويكفي تجريد اللغة من المعنى لكي يفقد كل شيء معناه ويصبح العالم عبثيًا. إننا لا نعرف نفوسنا إلا بواسطة الألفاظ وعدم فعاليتها يعني عمانا التام»[2].

في مسرحيته «حالة حصار *L'Etat de siège*» قدم كامو إيضاحًا تطبيقيًا للحيل التي تلعبها الأنظمة الاستبدادية بمعاني الألفاظ، وفي الوقت نفسه، فقد

(1) Cf. F. Deloffre, *Le Français Moderne*, vol. XXVI, (1958), p. 145.

(2) "Sur une philosophie de l'expression", *Poésie* 44, no. 17, pp. 15-23, quoted by J. Cruickhank "Camus's Technique in *l'Etranger*", *French Studies*, vol. X (1956), pp. 241-53: p. 245.

انعكست آراء كامو العامة حول اللغة في موقفه الصارم من الأسلوب الأدبي. ولقد كتب في مقال ساهم به في كتاب «قضايا الرواية» ما يأتي:

«يعتقد خطأ بأن الجنس Le genre لا يستدعي الأسلوب والحق أنه يقتضي الأسلوب الأكثر صعوبة، إنه الأسلوب الذي يخضع»[1]، ويتوسع كامو في هذه النقطة في فقرة مكثفة إلى حدٍ ما من كتابه «الإنسان المتمرد»: «ليس الأسلوب العظيم مجرد مزية شكلية. إنه يصبح كذلك عندما يُقصد لذاته على حساب الواقع، وفي هذه الحال لا يكون أسلوبًا عظيمًا... وإذا كان من اللازم المبالغة في الأسلبة، مادامت تلخص تدخل الإنسان وإرادة التصحيح التي يحملها الفنان في إعادة إنتاجه للواقع، فيستحسن عندئذٍ أن تظل خفية حتى تتمكن المطالبة التي تنجب الفن من أن تترجم في أعلى درجات توترها. إن الأسلوب العظيم هو الأسلبة الخفية، أعني المجسدة»[2].

لقد أثنى كامو في الكتاب نفسه على بساطة السيدة دولافايت:

> «هذا الحب لا مثيل له. لا أحد، حتى هي نفسها، ما كان لها أن تعرف رسمه لو لم تكن قد أعطته الخط المنحني العاري للغة تامة» (ص 325).

إن مثل هذا التصور الصارم لدور الأسلوب لا يترك إلا مجالاً صغيرًا للزخرفة البلاغية أو لاستخدام الصور — ومع ذلك فقد كان كامو واعيًا على نحو تام بالأهمية البالغة للصورة على مستوى أعلى حيث تتطور إلى رمز. ففي «أسطورة سيزيف» أكد الدور الذي تلعبه الاستعارة في إبداع الفكر، فوظيفة المفكر هي التغلب على التناقض الأساسي بين الإنسان والعالم الخارجي بأن يجد «حقلاً للتفاهم وفقًا لحنينه، وكونًا مشدودًا بأمور عقلية أو مُضاءً بتماثلات تتيح فسح الطلاق غير المحتمل»[3]. ومن بين هذين النهجين سيختار الروائي طبعًا النهج الثاني، وستكون أفكاره مكسوة بصور تقوم على تجارب ملموسة:

(1) "L'intelligence et l'echafaud" in *Problemes du roman*, ed. J. Prevost, Paris (no date), pp. 218-23: p. 218. Cf. J.J. Marchand, Ibid ,.p. 174.

(2) 113th. Ed., Paris (1951), p. 335.

(3) 27th. Ed., Paris, (1942), pp. 136f.

«ولكن بحق كان اختيارهم الكتابة بالصور بدل الاستدلالات يكشف عن فكر مشترك بينهم، مقتنع بلا جدوى أي مبدأ للشرح، وواثق من الرسالة الدالة على التجربة المحسوسة... وعندما يصل إلى نقطة يمحص فيها ذاته، فإنهم يرتبون صور أعمالهم مثل رموز واضحة لفكر محدود وفانٍ ومتردٍّ» (ص 138 و 157).

في حديث له عن أعماله في تصديره لطبعة جديدة من كتابه الأول «الظهر والوجه» أشار كامو إلى الفكرة نفسها في شكل أكثر ذاتية: «على الأقل أعرف هذا معرفة يقينية، بأن عمل الإنسان ليس شيئًا آخر غير هذا الطريق الطويل للاهتداء بواسطة خفايا الفن إلى اثنين أو ثلاث صور بسيطة وعظيمة انفتح عليها القلب في المرة الأولى»[1].

توحي هذه الشواهد بأن كامو وإن لم يعرض عن الصورة كلية فإنه لن يستخدمها إلا بحذر واقتصاد كبيرين. لكن لكامو أكثر من أسلوب واحد، فإلى جانب الصرامة والصفاء وضبط النفس التي تمثلها «درجة الصفر للكتابة»، فقد صقل أسلوبًا غنائيًا فضفاضًا ومحملاً بصورة جريئة بل ووافرة.

ليس من المدهش أن نجد نموًا خصبًا للصور في عمليه اليافعين «الظهر والوجه» (1936) و«أعراس» (1938)، فقد كان كامو في أوائل العشرين من عمره حينما كتب هاتين المحاولتين. وتعتبر «أعراس» بصفة خاصة علامة على هذه المرحلة في تطوره على نحو ما مثلت «قوت الأرض» ذلك بالنسبة إلى أندري جيد: استمتاع وثني إباحي بالجمال الحسي للعالم تضيئه الشمس الساطعة لشمال أفريقيا الأم. وكما قال أحد كتاب سيرته: «يتميز عالم كامو الحسي بأنه سميك وكثيف. يتفجر من كل الجهات مثل فاكهة ناضجة»[2].

(1) 30 th ed., Paris, NRF (1958), p. 33.

(2) R. Quilliot, *La Mer et les prisons. Essai sur Albert Camus*, Paris (1956), p. 48.

ولعل بعض الأمثلة تكفي لتقديم فكرة عن هذه الصور المبكرة حيث يكشف تشخيص الظواهر الطبيعية وحوافز أخرى عن تأثير جلي بجيونو[1]. بعض هذه الصور وجيز ويقيم مشابهة غير متوقعة لا غير: «يمكن أن نرى الشمس الجميلة الشفافة تسقط على الهوة المرتعشة للضوء مثل شفة رطبة» («الوجه والظهر»، ص 54)، «إن أجنحة الليل الملبدة ترفرف ببطء حولي» (نفسه، ص 70)؛ دفقات الضوء الضخمة في أكوام الحجارة» («أعراس»، ص 11)[2]؛ «تنفتح الجزائر في السماء مثل فم أو جرح» (نفسه، ص 53)؛ «صقلني الريح مثل هذه الصخرة الملساء التي دهنها المد والجزر» (نفسه، ص 36). وفي مكان آخر نجد الرؤية نفسها، إلا أن المشابهات أكثر تطورًا: «لقد عضضت في ثمرة العالم الذهبية وقلقت أن أشعر بعصيرها الحلو السائل بقوة على طول شفاهي» (نفسه، ص 92)؛ «الجماعة السوداء لشينوا Chenoua المتجذرة في القمم والمتقدة بإيقاع ثابت ومتثاقل حتى تقع في البحر» (نفسه، ص 12).

> «في وسط النهار عندما تفتح السماء ينابيعها الضوئية في الفضاء الضخم والطنان، تبدو جميع رؤوس الشاطئ كأنها أسطول صغير على أهبة الإقلاع. هذه السفن الثقيلة من الصخر والضوء تهتز فوق ركائزها كما لو أنها تستعد للإقلاع نحو جزر من الشمس» («المينوتور *Le Minotaure*»، ص 66)[3].

(1) See W.M. Frohock, "Camus: Image, Influence and Sensibility", *Yale French Studies*, vol. II, no. 2 (1949), pp. 91-9, esp. pp. 92f.
For an analysis of these early images cf. also S. John "Image and Symbol in the work of Albert Camus", *French Studies*, vol. IX (1955), pp. 42-53, esp. pp. 42-5.

(2)New ed., Paris, Charlot (1939).

(3) هذه المحاولة المكتوبة سنة 1939 أعيد طبعها في كتاب الصيف، الطبعة السابعة عشر، باريس (1954).

يلاحظ أن الصورة في هذه الأعمال المبكرة يسيطر عليها موضوعان ستنمو حولهما كثير من صور كامو المتأخرة: الشمس وبدرجة أقل البحر[1].

وفي كتابات كامو الناضجة يصبح هذا الشكل الاستعاري من التعبير أكثر صمتًا وتحفظًا، وفي بعض الحالات يبدو كأنه اختفى تمامًا، غير أنه ينزع إلى البروز كلما كان السياق مواتيًا. إن محاولة: «البحر عن قرب. يوميات سفينة» المكتوبة في 1953، على سبيل المثال، مرصعة بصور جريئة تختلف كثيرًا عن الاستعارات المبكرة حول موضوعات مشابهة:

> «الريح ينظف بقوة البحر الذي يتحول إلى أمواج صغيرة بدون زبد... يزرع الريح ماء الكاميليا... زبد مُرّ ودهني، لعاب الآلهة، يسيل على طول الغابة إلى حيث الماء الذي يتفرق إلى رسوم تموت وتولد من جديد، شَعر بقرة زرقاء وبيضاء، الدابة المنهوكة التي لاتزال تنجرف طويلاً خلف أثرنا» («الصيف»، ص 171).
>
> «في منتصف النهار تحت شمس مُصِمَّة يكاد البحر المنهك يتحرك. وعندما يتساقط على نفسه فإنه يدوي في الصمت. ساعة من الطهو والماء الشاحب. صفيحة معدنية كبيرة مائلة إلى البياض تنش. إنها تنش وتدخن وتحترق في النهاية. ستعود لتمنح الشمس وجهها الرطب، الآن في الأمواج والظلمات» (نفسه، ص 172-173).
>
> «نمتُ نصفيًا تحت شمس الثانية زوالاً عندما أيقظني ضجيج مرعب، رأيت الشمس في عمق البحر والأمواج تخيم على السماء المتموجة. وفجأة احترق البحر وسالت الشمس بقطرات متجمدة في حلقي» (ص 179-180).

---

(1) Cf. John, Loc. Cit., C.A. Viggiani, 'Camus l'Etranger', *Publications of the Modern language Association of America.* Vol. LXXI (1956). pp. 365-87, pp. 877ff.

إن هذه الومضات السريالية أبعد ما تكون عن «درجة الصفر للكتابة». وهناك أيضًا عرض غني للصور التي وردت في المسرحية الغنائية «حالة حصار» (1948) التي كتبها كامو حول موضوع الطاعون بطلب من جان لوي بارو Jean Louis Barault. وقد احتفى الكورس برحيل الطاعون، الذي يعتبر رمزًا للاستبداد أو على نحو أخص، للاحتلال النازي لفرنسا، على الشكل الآتي:

> «للنصر جسد نسائنا تحت مطر الحب. ها هو الجسد السعيد والمضيء والساخن، عنقود ستمبر حيث ينش الزنبور. على مساحة البطن يقع حصاد الكرمة. قطاف العنب يشتعل في قمة الصدور الثملة. يا حبي إن الرغبة تموت مثل فاكهة ناضجة، وفي النهاية تجري غبطة الجسد. وفي جميع زوايا السماء تشد الأيادي العجيبة زهورها ليسيل نبيذ أصفر من ينابيع لا تنضب» (1948، ص 202-203).

لقد دفع التعارض اللافت بين مثل هذه المقاطع وبين الصفحات ذات الأسلوب الرزين في روايتي «الغريب» و«الطاعون» بعض النقاد إلى القول بوجود نمطين أسلوبيين عند كامو؛ أحدهما كان طبيعيًا بالنسبة إليه بينما كان الثاني يفرضه عليه الموضوع والانضباط الذاتي الصارم. لقد برهن سارتر على هذا الرأي بقوة في تحليل ثاقب لتقنية السرد في رواية «الغريب»[1]، يلاحظ سارتر أن هناك تماثلاً لافتًا بين أسلوبي كامو وهيمنجواي، لكنه يعتقد أن ذلك ناتج عن تأثر وليس مجرد تشابه عفوي. ومضى يقول: «إننا نعرف مسبقًا أن للسيد كامو أسلوبًا آخر، يتسم بالصرامة، ولكن حتى في رواية «الغريب» فإنه يرفع أحيانًا النبرة وحينذاك تتخذ الجملة مدى أوسع... عبر المحكي اللاهث لميرسول، ألمح بشفافية نثرًا شاعريًا أوسع يتضمنه وهو ما ينبغي اعتباره نمط التعبير الشخصي للسيد كامو». لقد وجدت هذه الآراء صدى لدى عدد من النقاد، فقد تم الإقرار بأن في أعمال كامو نجد أسلوب ديكارت يحتمل بل ويستدعي أسلوب شاتوبريان

(1) "Explication de *l'Etranger*" reprinted in *Situations* I, 4th ed., Paris (1947). pp. 99-121: pp. 113f.

Chateaubriand[1]، وبأنه «يعتقد توازنًا بين أسلوب معين يقتضيه الموضوع وبين طريقته الشخصية الغنائية في الكتابة»[2]، وبأن «غنائيته الطبيعية» التي تخضع لمقتضيات الموضوع «تستمر في التردد تحت السطح وتنفجر أحيانًا من خلال مقاطع ذات قوة شاعرية حقيقية»[3].

لاشك أن لهذه الآراء نصيبًا كبيرًا من المصداقية، ولو أن قطبية أسلوبين، أحدهما طبيعي والآخر مفروض، قد يكون تبسيطًا قائمًا على المبالغة، ذلك أن تفاعل النزعتين يتوقف على مجموعة من العوامل التي لا يمكن إدراكها كاملاً إلا في ضوء البنية الإجمالية لعمل محدد. وفي الوقت نفسه سنجد الصراع بين قوتين متعارضتين يولّد إحساسًا بالتوتر يصعد من طاقة الأسلوب.

سأحاول في الصفحات الآتية دراسة هذا الصراع بين الأساليب من خلال صور روايات كامو الثلاث ومجموعة قصصه القصيرة «المنفى والملكوت». وعلى نحو ما كان الأمر مع جيد تتعقد المسألة بتدخل الراوي، الذي يحكي القصة، بين القارئ والكاتب. تروى الروايات الثلاث بواسطة ثلاث شخصيات مختلفة تمامًا: الموظف الجزائري ميرسول الذي يقتل مجانًا تجسيدًا لنظرية كامو حول العبث؛ وريو الطبيب الإنساني المتواضع الذي يرفض قبول عبثية الحياة ويساعد على تنظيم مكافحة الطاعون؛ ثم هناك المحامي المنحّى كلامونس الذي نصب نفسه «قاضي التوبة» في حانات أمستردام. وفي القصص القصيرة فقط، باستثناء واحدة، يكشف المؤلف القناع عن أسلوبه الشخصي في الحدود الضيقة للجنس.

الغريب:[4]

لقد وضع كامو باختياره لميرسول راويًا لروايته الأولى[5]، نفسه أمام مهمة صعبة لا تخلو من التحدي. ويبدو أن مزاج ميرسول يجعله غير مناسب للقيام بهذا

---

(1) A. Maquet, *Albert Camus ou l'invi..cible ete*, Paris (1955), p. 104.

(2) P. Thody, *Albert Camus. A Study of his Work*, London (1957), p. 111.

(3) John, Loc. Cit., p. 19.

(4) 238 th. Ed., Paris (1957).

(5) حول رواية مبكرة له غير منشورة انظر: G. Brée, Camus, New Brunswick (1959), ch. VII.

الدور. إنه تجسيد لنمط الإنسان العبثي. تختلف مواقف وردود ميرسول الخلقية والفكرية على حدٍ سواء، عن مواقف وردود الأشخاص المألوفة، اختلافًا يضفي عليه طابع «الغريب». إن هذا العامل، أكثر من جريمته الحقيقية، هو السبب الأساسي لمأساته، فهو غير مكترث ويعوزه الإحساس إلى درجة القسوة، فحتى الأحداث الرئيسية مثل وفاة أمه أو زواجه وترقيته المرتقبة، تخفق في إيقاظه من سباته، وعلى المستوى الفكري فهو أيضًا هامد وغير مهتم وغير قادر أو راغب في فهم تضمينات الأحداث ولا تحليل تجربة ما وتنظيمها في نموذج يكون له معنى. وفوق كل شيء فإنه إنسان «الهنا» و«الآن»، قادر على تسجيل أحاسيسه بوضوح وشفافية، لكنه غير قادر على إدراك الاستمرارية والتسلسل المنطقي، ويعيش كلية في العالم المادي حيث لا تملك الأفكار المجردة لديه أي معنى، فحينما تطلب منه خليلته أن يتزوجها، يكون رد فعله مميزًا:

> «فأجبتها أن ذلك كان سواء لدي، وأننا نستطيع أن نتزوج إذا كانت تريد ذلك. وأرادت عندها أن تعرف إن كنت أحبها، فأجبتها كما كنت قد أجبتها مرة، أن ذلك لا يعني شيئًا وأنني، بلا شك، لم أكن أحبها» (ص 190)[1].

إن عملية بناء سرد متماسك وصارم من المادة الخام التي قام بتسجيلها ميرسول ومنح شخصية كهذه لغة مستقلة بها، لم يكونا تجربة تعوزها القوة في شيء، لقد تم تحقيق التماسك باختيار الأحداث بأقصى حد من الاقتصاد بحيث تقود إلى ذروة محتومة، ثم بعد ذلك يلقي الضوء على تلك الأحداث من جديد من خلال وصف محاكمة ميرسول. إن مشكل اللغة لم يكن إشكالاً سلبيًا خالصًا، أي أن المسألة لا تتعلق باختزال اللغة إلى فرنسية مبسطة لأن ميرسول لم يكن أميًا ولا تعوزه الفصاحة، كل ما في الأمر أنه شخص عبثي. لقد أظهر كامو مهارة فائقة بمنحه للراوي لغة ليست فحسب متسقة مع عبثيته بل إنها أيضًا تساعد القارئ على إدراك طبيعة هذه العبثية. ومن بين الوسائل المستخدمة منها ما هو دلالي

(1) «الغريب»، ضمن قصص كامو، ترجمة عايدة مطرجي إدريس، دار الآداب، بيروت، 1957.

ومنها ما هو تركيبي. إن أسلوب ميرسول متقطع يعوزه الترابط، كما أنه يستخدم جملاً قصيرة ومنفصلة لا توجد بينها روابط سببية. تمثل كل جملة وحدة مستقلة تعبر عن تجربة متميزة وقائمة بذاتها، وحسب صيغة سارتر الرائعة «فإن كل جملة من «الغريب» بمثابة جزيرة».

يتسم النظام الزمني للحكي بطابع غير مألوف، حيث يعرض الحكي في الماضي المطلق الذي يسلب كل رؤية زمنية ويعمق انطباع اللاتماسك وعدم الحسم. وتمثل الرتابة المفرطة التي تطبع التركيب، المعادل الأسلوبي الدقيق لرؤية ميرسول ووجوده العبثيين. وعن هذا يقول سارتر: «عندما نشرع في قراءة الكتاب، لا يبدو إطلاقًا أننا بصدد رواية، ولكن بالأحرى يتعلق الأمر بأنشودة رتيبة، وأغنية عربي عليها غُنَّة». وينسجم معجم «الغريب» انسجامًا تامًا مع التركيب، حيث تغلب عليه الألفاظ الملموسة ذات المجال المحدود، كما يتميز بالسطحية وانعدام اللون وتعوزه التأثيرات التعبيرية وإثارة المعاني الإضافية.

ترى كيف تتوافق الصورة مع مثل هذا الوسط الأسلوبي؟ قد يبدو من الوهلة الأولى أنه لا مجال فيه للصورة إطلاقًا؛ ذلك لأن شخصًا مثل ميرسول لن يعبر عن نفسه بوساطة الاستعارة والتشبيه. وبالفعل تخلو أقسام كثيرة في الرواية من الصور باستثناء الصور المبتذلة. غير أنه بمجرد ما نقترب من ذروة الرواية المتمثلة في إطلاق النار على «الشخص العربي» بالشاطئ الواقع خارج الجزائر العاصمة، يتحول الأسلوب فجأة ليصبح استعاريًا، تتوالى فيه صور قوية، الواحدة تلو الأخرى، وتتركز كلها حول التجربة نفسها، كما تصور بعنف يذكرنا بفان كوخ، تأثير الشمس على ميرسول وتتميز الصور الموجودة في الصفحات الأربع الحاسمة، التي يوازي عددها عدد بقية الصور في الرواية، بكثافة شديدة، إلى درجة أن بقية الصور تفقد دلالتها[1].

---

(1) Loc. cit., pp. 93ff.

لقد كان فروهوك W.M. Frohock أول مَن لاحظ التوزيع الغريب للصور في رواية «الغريب»، فقد اكتشف وجود 25 استعارة متجمعة في ست فقرات مقابل 15 استعارة فقط في الصفحات الباقية التي يبلغ مجموعها 83 صفحة.

Cf. also Cruickshank, loc. cit., pp. 246ff., Renaud, loc. cit., pp. 293f.; Viggiani, loc. cit.

وقبل إمعان النظر في هذا النموذج الفريد من الصور، يجدر بنا النظر إلى الكيفية التي تم بها إعداد هذا التركيز للصور منذ الفصول المبكرة من الرواية. لقد تم بناء رواية «الغريب» بدقة حيث إن لكل عنصر دورًا يضطلع به، كما يشير إلى ذلك سارتر: «كل جزئية لها فائدة يتم الإمساك بها لتصب في مجرى المناقشة». نفس هذا الحرص والاقتصاد يبدوان واضحين في طريقة تناول الصور. فمنذ البداية نجد سلسلة من الصور وإن لم تكن دائمًا لافتة في حد ذاتها فإنها تساعد على تأكيد أن الشمس، أعني شمس شمال أفريقيا اللامعة والطاغية، تضطلع بدور مهم في القصة وأن لميرسول بالخصوص حساسية تجاه تأثيراتها.. وأول إعلان نواجهه عن فرط حساسيته ارتبط بالضوء الاصطناعي، عندما كان ساهرًا على جثمان أمه واشتعل النور فأعماه «فبهرت بدفقات النور المفاجئ» (ص 163)؛ وكذلك عندما استيقظ في وقت متأخر من تلك الليلة فأحس بألم في عينيه مما جعله يغلقهما: «وكان كل شيء، كل زاوية، كل انحناء، يرتسم بصفاء جارح للنظر» (ص 164). وتصبح الصورة أكثر إلحاحًا في وصف الحر خلال مراسيم الجنازة: «كانت السماء قد امتلأت شمسًا وقد بدأت تثقل على الأرض.. الشمس الطاغية التي تحيل المنظر لا إنسانيًا ومنحطًا» (ص 168). ومع تقدم الموكب كان إحساس ميرسول بالدوران يزداد بسبب الشمس:

> «وكانت تحيط بي دائمًا القرية نفسها المضاءة، المغمورة بالشمس وكان وهج السماء لا يُحتمل. وكانت الشمس قد فجرت القطرات. وكانت الأقدام تنغرس فيها وتترك لبها اللماع مفتوحًا، وفوق العربة، كانت قبعة السائق، من الجلد الذي يغلي، تبدو كما لو أنها كانت قد جبلت في هذا الوحل الأسود. وكنت ضائعًا بعض الشيء بين السماء الزرقاء والبيضاء ورتابة هذه الألوان، الأسود اللزج من الزفت المكشوف، وأسود الملابس الكدر، وأسود العربة المدهون» (ص 169).

في الوقت الذي شرع ميرسول صحبة ماري ورايمون في نزهتهم المعتادة، كان تأثير الشمس قويًا جدًا إلى درجة كانت تبدو كأنها تصفعه على الوجه: «وفي الشارع، كان النهار، المليء بالشمس يصفعني» (ص 195).

وباقتراب الذروة يصبح الإعداد أكثر كثافة، كان التركيز في هذه المرحلة على مظهر واحد من هذه الحالة وهو ضغط وطأة حرارة الظهيرة على الشاطئ:

> «كانت الشمس تهبط عموديًا تقريبًا على الرمل.. ظللنا نحن مسمرين تحت الشمس.. وكانت الشمس الآن ساحقة. وكانت تتكسر شظايا على الرمل وعلى البحر» (ص 199-201).

ونصل إلى النقطة الحاسمة عندما يخرج ميرسول وحيدًا في نزهة على الشاطئ، حيث يلتقي بالشخص العربي الذي جرح رايمون بالسكين قبل ذلك بقليل، لقد كان ميرسول حتى هذه اللحظة مجرد متفرج سلبي على مسرحية يقوم بأداء أدوارها أشخاص آخرون. وأما الآن فقد أصبح هو بطل المسرحية، وإنه لمن الأهمية البالغة أن توصف أحاسيسه على نحو أدق؛ لأنها وحدها الكفيلة بمساعدتنا على فهم سلوكه إذ بدونها يبقى مبهمًا، غير أنه لا يمكن التعبير عن طبيعة هذه الأحاسيس وعما تحدثه من اضطراب وهذيان بحالة العقل، تعبيرًا كافيًا إلا من خلال الاستعارة. هكذا إذن تصبح الصور عاملاً رئيسيًا في تحفيز جريمة ميرسول.

قد يحتاج المرء إلى الاستشهاد بالصفحات الأربع الأخيرة من الجزء الأول للكتاب كاملة لإبراز البنية الاستعارية للمقطع الذي يتمثل في الحركة التصعيدية التي تصل ذروتها في مجموعة من الصور الصارخة والعالية التركيز والكثافة. ولقد أقحمت فيما بين هذه الصور أربع جمل قصيرة حقيقية حول طلقة الرصاص الأولى التي تلتها أربع طلقات أخرى. وينتهي الفصل الأول بتشبيه بلاغي مناسب جدًا يحفزه التوتر العاطفي البالغ للسياق «وكانت أربع ضربات موجزة أطرقها على باب الشقاء» (ص 205)، وعوض أن أصف بنية الصورة، سأحاول

فك الخطوط الرئيسية التي تتألف منها، فهناك أولاً انطباع الثقل والضغط الذي قام بدور مهم في الاستعارات الإعدادية. وتتسم الصور التي تنقل هذا الإحساس بخاصية دينامية قوية. إنها تشخص الحرارة وتقدمها على أنها قوة معادية وهدامة:

«وأحس بجبيني يتفخ تحت الشمس. وكانت هذه الحرارة كلها تتركز عليَّ وتعارض تقدمي» (ص 203).

«وكانت ساعتان قد مضتا ومع ذلك فالنهار لم يكن ليتقدم قط. كان قد ألقى، منذ ساعتين، المرساة في محيط من المعدن المغلي» (ص 204).

«ولكن شاطئًا راعشًا من الشمس كان يزدحم خلفي برمته» (ص 205).

وتدور مجموعة أخرى من الصور حول «النفَس الساخن» للشمس الملتهبة:

«وكلما كنت أحس لفحة الحرارة الكبيرة والملتهبة على وجهي، كنت أركز على أسناني وأشد على قبضتي في جيبي بنطالي، وأتوتر كليًا لأنتصر على الشمس وعلى هذا السكر الكثيف الذي كانت تصبه عليَّ» (ص 203).

ويمكن ضم هذا الحافز إلى موضوع البحر الذي يعتبر موضوعًا مركزيًا في صور كامو:

«وعلى الرمل، كان البحر يلهث بكل تنفس أمواجه الصغيرة السريع والمختنق» (ص 203)؛ «وبعث البحر بلفحة سميكة ملتهبة» (ص 205).

غير أن الاستعارة المهيمنة على المقطع ككل تتعلق على الأصح بالضوء بدل الحر، والقارئ يعرف منذ وقت مبكر بأن اعيون ميرسول حساسية نحو الضوء الشديد. ولقد تم استثمار هذه الحقيقة استثمارًا كاملاً عبر سلسلة من الصور التي تشبه الضوء الباهر بشفرة ملتهبة لامعة تلسع جبهته وأهدابه وتنقب عينيه المتألمتين:

«وعند كل سيف أشعة ينبثق من الرمل، أو من الصدف المبيض أو من شظية زجاج، كان فكاي يتشنجان» (ص 203).

«سحب العربي سكينه التي عرضها أمامي في الشمس. ولطخ النور الفصدير، فكان كشفرة طويلة لماعة تضربني في الجبين» (ص 204).

«ولم أكن أحس بعد إلا صنوج الشمس على جبيني، ومن دون تمييز، حد السكين اللامع الماثل أبدًا أمامي، وكان هذا السيف الملتهب يقرض أهدابي وينقب عيني المتألمتين» (ص 204).

إن هذه الصور بصفتها الهذيانية تقدم تبريرًا أو بالأحرى تفسيرًا سيكولوجيًا لجريمة ميرسول وبدونها تبقى هذه الجريمة مجانية مثلها في ذلك مثل قتل لافكاديو لآميديه فلوريسوار في رواية «كهوف الفاتيكان». ولربما كان «حد السكين اللماع» حسب ميرسول المرتبك والخائر، هو السكين نفسه، وتبعًا لذلك قد يكون إطلاقه للنار فعلاً غريزيًا للدفاع عن النفس، وبالطبع يعد هذا تبريرًا ذاتيًا خالصًا لن يقبل أبدًا في مجلس قضاء. وبالفعل فقد أدرك ميرسول بنفسه سخافة تفسيره حينها أقر في المحكمة قتله لرجل بسبب الشمس:

«فقلت بسرعة، وأنا أمزج الكلام قليلاً وأشعر بها لديَّ من وضع مضحك، بأن ذلك كان من جراء الشمس» (ص 240).

غير أن مهارة كامو تضفي بعض المصداقية على هذا التفسير منظورًا إليه من الداخل، أي من خلال عيون ميرسول ومدعمًا بمجموعة من الصور القوية.

ثمة صور عديدة ترسم تأثير العمى لضوء الشمس: «الوهج الأحمر» (ص 203) و«هالة تغشي البصر» (ص 203) و«صورته كانت تتراقص أمام عيني، في الهواء الملتهب» (ص 204)، «وعندما سالت دفعة واحدة قطرات من العرق

المتراكم على حاجبي ميرسول فوق جبينه وغطتهما بوشاح دافئ وسميك، لتصير عيناه عمياوين خلف هذا الستار من الدموع والملح» (نفسه).

لقد صورت الشمس باعتبارها مطرًا يغشي البصر مرتين في المقطع الحاسم. كان ذلك حينما شرع ميرسول في نزهته منفردًا: «ولكن الحر كان شديدًا حتى كان يشق عليَّ أن أبقى جامدًا تحت المطر المعمي الذي كان يتساقط من السماء» (ص 203).

وقبل إطلاقه النار تخيل أن السماء كلها انفتحت وأمطرت عليه نارًا: «وخيل لي أن السماء كانت تنفتح بكل اتساعها لكي تمطر النار» (ص 205).

وقد أدخل كامو صورتين سمعيتين قصيرتين لافتتين لتكثيف التأثير الهذياني للمشهد برمته: «رأسي يطن من الشمس» (ص 203)؛ «ولم أكن أحس إلا صنوج الشمس على جبيني» (ص 204).

إن تكوين هاتين الصورتين السمعيتين مفيد، فهو يلقي بعض الضوء على الطريقة التي يشتغل بها ذهن الكاتب في هذه الأمور. وتظهر هاتان الصورتان مجتمعتين في صورة واحدة في كتابه المبكر «أعراس»: «الرأس يطن من صنوج الشمس والألوان» (ص 22). والصورتان ليستا أكثر من استعارة تراسلية مندغمة في سياق محايد. وفي رواية «الغريب» تظهران منفصلتين عن بعضهما، وقد زاد الإحكام من قوة تأثيرهما، والأهم من ذلك أنهما تقومان بدور دينامي في الاندفاع المجتمعي للأحاسيس الطاغية التي أفقدت ميرسول توازنه. ولقد لاءمت صورة الصنج بالخصوص على نحو جيد توضيح ذروة العملية التصاعدية:

> «لم أكن أحس بعد إلا صنوج الشمس على جبيني، ومن دون تميز، حد السكين اللامع الماثل أبدًا أمامي، وكان هذا السيف الملتهب يقرض أهدابي وينقب عيني المتألمتين. إذا ذاك ترنح كل شيء».

هناك أيضًا تعارض مؤثر بين الطنين في رأس ميرسول وصمت الظهيرة المطلق على الشاطئ، ولم يدرك ما قام بفعله إلا بعد إطلاقه لأول رصاصة. وقد تم هذا الإدراك من خلال ألفاظ فيزيقية، انسجامًا مع طبعه:

«وأدركت أنني كنت قد عدمت توازن النهار، وصمت استثنائي لشاطئ كنت سعيدًا فوقه» (ص 205).

ويستمر تردد موضوع الشمس الاستعاري في صورة أو صورتين من القسم الثاني: «والأشعة الفجة التي كانت تسيل من السماء على الزجاج وتنفجر في الغرفة» (ص 217)؛ «وفي الخارج بدت الشمس وكأنها تنتفخ عند الكوة» (ص 219).

والجدير بالملاحظة أنه في الطبعة الأصلية للكتاب أعقبت هذه الصورة صورة مروِّعة: «لقد سالت فوق جميع الوجوه مثل عصير جديد». وقد شطب عليها المؤلف لاحقًا ربما لأنه وجدها ذات طابع زخرفي بارز[1].

ومن بين الصور المتبقية، تتميز مجموعة من الصور بخاصية شاعرية واضحة. وتظهر معظم هذه الصور في القسم الثاني حيث يوفر المزاج التأملي الاستبطاني الذي أحدثه الحبس سياقًا مناسبًا. ومع ذلك فإننا نجد في القسم الأول مقطعًا من هذا النوع في وصف منزل، حتى وإن كان التهذيب الذي لحقها قد أضعف من تأثيرها. لقد احتفظ كامو بلمسة استعارية لطيفة: «ومن أعماق قفص السلم كانت تنبعث نفحة غامضة ورطبة» (ص 183)، إلا أنه ارتأى حذف الجملة الأخيرة من الفصل: «في قلب هذا المنزل المثقل بالنوم، صعد الأنين، ببطء مثل وردة مولودة في الصمت» (طبعة 1942، ص 48).

هناك شيء من الشعر المكبوح في إثارة حياة السجن وفي العالم كما ينظر إليه من خلف القضبان:

«النهارات... من شدة التوتر بحيث تنتهي إلى أن يطفو بعضها على البعض الآخر... كان هو بلا انقطاع اليوم نفسه

---

(1) Paris (1942 ed.) p. 100.

الذي كان يتشر في زنزانتي... يرتفع ضجيج المساء من جميع طوابق السجن في موكب من الصمت» (ص 223).

«صراخ باعة الصحف... وضجة السماء تلك قبل أن يتأرجح الليل على المرفأ، كل ذلك كان يؤلف لي مرة أخرى مخطط درب لأعمى كنت أعرفه جيدًا قبل أن أدخل السجن» (ص 235).

وتتضمن الجملة الأخيرة صورة استعملها كامو آنفًا في «أعراس» عندما تحدث عن «هذه اللحظات القصيرة حيث تأرجح النهار في الليل» كما تحدث بشكل أكثر شاعرية في «كاليغولا»[1] عن «هذه الدقيقة البارعة حيث تتأرجح، دفعة واحدة، السماء التي لاتزال مليئة بالذهب، وتعرض علينا للحظة وجهها الآخر المفعم بالنجوم اللامعة» (الفصل الأول، المشهد الرابع عشر، ص 154).

وقد وضعت صورة أو صورتان مرتبطتان بمحاكمة ميرسول لتأكيد المظاهر الاجتماعية لعيشته المتمثلة في عدم فهمه وسوء توافقه مع المجتمع. إنه لا يستطيع التركيز حتى على ما يقال حول سلوكه: «بسبب جميع هذه العبارات الطويلة. وتلك التي لا تنتهي والتي جرى فيها الحديث عن روحي، أحسست بأن كل شيء كان يصبح أشبه بماء لا لون له كنت أشعر فيه بالدوار» (ص 241).

إنه يحس أكثر من أي وقت مضى أنه غريب على محاكمته ذاتها، وقد كان انطباعه على هيئة المحكمة نموذجيًا:

«كنت أمام مقعد ترام، وكان جميع هؤلاء المسافرين الغفل يراقبون القادم الجديد ليلاحظوا تفاصيله المضحكة. وكنت أعلم جيدًا أنها كانت فكرة ساذجة لأن ما كانوا يبحثون عنه هنا، لم يكن الشيء المضحك، وإنما كان الجريمة. على أن الفرق مع ذلك لم يكن كبيرًا. وعلى كل حال كانت هذه هي الفكرة التي راودتني» (ص 225).

(1) طبعة 59، باريس، 1947، كتبت المسرحية سنة 1935، ولم تنشر إلا سنة 1938.

وفي نهاية الكتاب يحدث تغير في نظرة ميرسول أثناء حديثه مع قسيس السجن، حيث بدأ يفهم فجأة ما كانت تعني الحياة بالنسبة إليه، ويدرك ذلك النوع الفريد من السعادة التي منحتها إياه. وقد انعكس هذا الوعي الجديد في التغير الذي حدث في نبرة صوره[1]. وحينما سأله القسيس عما إذا كان قد ظهر له وجه سماوي خارج ظلام زنزانته أجابه: «ربما كنت، منذ وقت طويل، قد بحثت فيها عن وجه. ولكن هذا الوجه كان له لون الشمس ولهب الشهوة، كان وجه ماري» (ص 252).

ويصر القسيس فيفقد ميرسول أعصابه ويصيح في وجهه مبررًا موقفه من الحياة، ويصب احتقاره على الدين والمعايير الخلقية المسلم بصحتها. ويعثر على صورة بسيطة لكنها توضح فلسفة الحياة التي اعتنقها الآن باعتبارها عقيدته: «فمن أعماق مستقبلي، طوال هذه الحياة اللامعقولة التي كنت قد سقتها، كانت نفحة مظلمة تصعد نحوي عبر أعوام لم تكن قد جاءت بعد، وكانت هذه النفحة تساوي لدى مرورها كل ما كان يقدم لي آنذاك في أعوام ليست أكثر واقعية من التي كنت أعيشها» (ص 254).

ويسرع الحرس في النهاية لكبحه، لكنه حينما بقي وحده من جديد، خيم عليه سكون كبير، وينتهي الرد بصورة تتميز ببساطة ونقاء كبيرين وتعبر عن طابع الوضوح الهادئ:

> «وكان سلام هذا الصيف النائم يدخل فيَّ رائعًا كأنه المد... لكأن هذا الغضب العظيم قد طهرني من الشر، وأفرغني من الأمل، وأمام هذا الليل المحمل بالعلامات والنجوم، كنت أنفتح للمرة الأولى على لا مبالاة العالم. وإذ شعرت بالعالم شبيهًا بي إلى هذا، أخويًا في آخر الأمر، أحسست أني سبق أن كنت سعيدًا، وأني كنت ماأزال سعيدًا» (ص 255).

---

(1) ينبغي الإشارة إلى أن (Loc. Cit. Viggiani) يعتبر الفصل الأخير من الكتاب قسمًا ثالثًا لتميزه عن الباقي: «غير صحيح الحديث عن أسلوب «الغريب». أن أسلوب ما أسميته بالقسم الثالث يختلف جوهريًا عن أسلوب القسمين الأول والثاني» (رقم 19، ص 885).

وبصرف النظر عن التراكم الكثيف للاستعارات في نهاية القسم الأول، تبقى الصورة طفيفة ومتحفظة، إنها تشد الانتباه إليها فقط لأنها تتعارض مع أسلوب ميرسول الذي تغلب عليه المباشرة. وقد يتساءل المرء عما إذا كان هذا القدر اليسير من الصور ينسجم بالفعل مع شخصية الراوي. يعتقد شارل برونو أن رواية «الغريب» قد تكون مكتوبة بشكل فائق[1]. ولعل إحساس كامو بضرورة تلطيف صورة أو صورتين يزكي هذا النقد.

لكي نرى المشكل من منظوره الحقيقي، وجب علينا التميز بين مجموعات مختلفة من الصور. لقد رأينا بأن الاستعارات التي تصور أحاسيس وهذيان ميرسول على الشاطئ تكون عنصرًا جوهريًا في تحفيز جريمته وهي تنسجم مع الدقة والوضوح اللذين أظهرهما دائمًا في تسجيل تجاربه الملموسة. والاعتبار نفسه يبرر الصورة المبكرة التي ترسم حساسية ميرسول تجاه الضوء والحر. أما أمر الاستعارات والتشبيهات الشاعرية فهو يختلف شيئًا ما، وهنا أظهر المؤلف حذرًا شديدًا في تحفيز الصورة بالسياق الذي تستعمل فيه. ومع ذلك فثمة إحساس بأن كامو وليس ميرسول هو الذي يتحدث عن موكب من الصمت يرافق ضجيج المساء، وعن نسمة مظلمة تهب من المستقبل في اتجاه الحاضر، أو عن الدقات الأربع الحادة على باب النكبة. إن مثل هذه المقاطع هي التي أدت بسارتر ونقاد آخرين للقول بأن أسلوب كامو الشخصي كان أحيانًا يتسرب إلى لغة الراوي المختلفة تمامًا. ومع ذلك سيكون من التحذلق الإلحاح بشدة على هذه النقطة: فالصور مقيدة وغير متضاربة، ولعل القارئ الذي يلاحظ هذه الصور سيطمئن لوجود هذه الواحات الشاعرية في صحراء ميرسول السردية.

الطاعــــون:

لم يواجه كامو في رواية «الطاعون»[2] (1947) الصعوبات الأسلوبية نفسها التي واجهها في رواية «الغريب»، فلقد وجد في الدكتور ريو الراوي، شخصية لا

(1) *Petite Histoire de la langue française*, vol. II, p. 331.

(2) «الطاعون»، ترجمة د. كوثر عبد السلام البحيري، مراجعة د. محمد القصاص. وقد أجرينا تغييرات أسلوبية طفيفة بنصوص الترجمة العربية كلما دعا الأمر إلى ذلك.

تقيد أسلوبه كما كان عليه الأمر مع شخصية ميرسول، فالراوي هنا يتميز بفكر تحليلي واضح وطبع حساس يتعاطف مع معاناة الإنسان. ومع ذلك فقد كانت هناك صعوبة من نوع خاص ناجمة عن تصور ريو لوظيفته باعتباره راويًا. وكما يشرح ذلك في بداية الكتاب فإنه يكتب تاريخًا للوباء الذي أصاب وهران وهو ينظر إلى نفسه باعتباره مؤرخًا للأحداث معتمدًا في ذلك على تجربته الخاصة وعلى بعض شهود العيان وكذلك على الوثائق المكتوبة. ولقد تقيد بهذا الموقف الموضوعي الذي فرضه على نفسه بدقة كبيرة لدرجة أنه لم يكشف عن هويته إلا في الصفحات الأخيرة من الرواية. وهو يحيل على نفسه في السرد باعتباره ريو ويصل بالفعل إلى أقصى درجات الموضوعية حينما كتب ما يلي: «يبدو أن ريو يكتب»[1]، كما لو كان ينظر إلى نفسه من الخارج، وينعكس هذا الموقف العام على لغته التي تتميز بالبساطة والرصانة. ونجد في منتصف الكتاب تعبيرًا صريحًا عن نوع الأسلوب الذي يسعى إليه:

> «كلا، فالطاعون لا شأن له بالصور الكبيرة المثيرة التي لاحقت الدكتور ريو في بداية الوباء، ولكنه كان، أولاً وقبل كل شيء، إدارة متزنة حاذقة تسير في أداء عملها على خير وجه. ولنتذكر – من باب الاغتراب – شيئًا مما يرويه أو من أفكاره عن نفسه، فهو لم يشأ أن يعمل شيئًا نزولاً على حكم الأساليب الفنية، اللهم فيما يختص بالحاجات الضرورية لتماسك الحكاية واتساقها» («الطاعون»، ص 231).

وحينما يكشف عن هويته يشرح ويبرر اختياره لنبرة الشاهد الموضوعي:

> «لقد كان إذن في خير موقف يمكنه من رواية ما رآه وما سمعه، ولكنه حرص على أن يقوم بذلك بما ينبغي له من تحفظ... ولما كان قد دُعي للشهادة بمناسبة إحدى الجرائم، فقد التزم بالتحفظ الذي يليق بشاهد خالص النية» (نفسه، ص 382).

(1) See Quilliot, op. cit., p. 179.

كما أن لديه ارتيابًا عميقًا من البلاغة ويغضبه استعراض العواطف المألوفة:

«... كانت تتقاطر عليها عبارات الرثاء أو الإعجاب على أمواج الأثير، أو على صفحات الجرائد، وفي كل مرة كان جو الملاحم أو الخطب يثير ضجر الطبيب. نعم، إنه كان واثقًا من أن هذا التأييد غير مصطنع، ولكن لم يكن التعبير عنه إلا باللغة التي اصطلح الناس عليها عندما يحاولون التعبير عما يربطهم بغيرهم من بني البشر» (نفسه، ص 176-177).

إن تحفظ الراوي الطبيعي وتواضعه وتصوره لدوره الخاص وتوقه إلى أسلوب جدير بموضوعه، كلها عوامل تفاعلت لإنتاج أسلوب صارم وخالٍ من كل عناصر التزيين، وأحيانًا يقترب هذا الأسلوب كثيرًا، في بساطته ومباشرته وفي صياغته التعبيرية الحذرة والمتعمدة، من «درجة الصفر للكتابة». إن أسلوبًا من هذا الصنف لا يبدو ملائمًا للصورة، وبالفعل فإن الصور في الرواية ليست وافرة - بمعدل حوالي صورة في كل صفحتين - كما أنها - عمومًا - ليست بارزة. وفي الوقت نفسه يجب ألا نسيء فهم طبيعة موضوعية ريو، إنها لا تمنعه من التطابق مع الأحداث التي يقوم بروايتها، وعلى نحو ما قال بنفسه مسترجعًا:

«حمله قلبه النبيل على الانضمام - بعد تفكير - إلى صف الضحية، وأراد أن يجمع الناس، أن يجمع مواطنيه على الحقائق الوحيدة التي يشتركون فيها جميعًا، ألا وهي الحب والألم والمنفى وهكذا لم يكن هناك أمر من الأمور التي أقلقت مواطنيه إلا شاركهم فيها، ولا موقف من مواقفهم إلا كان موقفه هو أيضًا» (نفسه، ص 382).

لقد كان من اللازم أن تجد هذه المشاركة العاطفية القوية في التراجيديا العامة تعبيرها من خلال صور فعالة تبدو كأنها تغمر الحدود والقيود المألوفة التي فرضها على نفسه. ويذكرنا هذا بما كتبه كامو في مدخل لطبعة جديدة «للظهر والوجه»:

> «إن بناء العمل الفني يستوجب استخدام هذه القوى الغامضة للروح، ولكن ليس دون مدها بالقنوات وإحاطتها بالسدود حتى يصعد الماء على الرغم من ذلك، ربما تكون سدود اليوم أيضًا عالية على نحو مفرط» (ص 30).

تتعلق صور كثيرة في رواية «الطاعون» ببعض مظاهر الوباء ذاته. ولفهم طبيعة هذه الصور يجب أن نتذكر الدلالة المركبة للوباء في الرواية. ويمكن تفسير الوباء من خلال مستويات دلالية متمايزة[1]. فهناك أولاً المعنى الحرفي للمرض: انتشار الطاعون الذي انفجر بوهران عام..194. وتنتمي إلى هذا المستوى كثير من التفاصيل الطبية والإحصائية والإدارية التي تفانى ريو في تدوينها. وفي الوقت ذاته يمكن تفسير الوباء باعتباره أليغوريا، ويشد انتباه القارئ إلى هذا المعنى الأليغوري التصدير المقتبس من رواية «روبنسون كروزو»: «يتفق لدى العقل تشبيه نوع من السجن بنوع آخر منه، وتشبيه أي شيء يوجد حقيقة بشيء غير موجود». ومما يزيد اللبس تعقيدًا انقسام هذا المستوى الأليغوري بدوره إلى مستويين تفسيريين: أحدهما سياسي والآخر ميتافيزيقي وأخلاقي. فعلى المستوى السياسي يمثل الطاعون الاحتلال النازي لفرنسا وأوروبا، ويمثل النضال ضد هذا الاحتلال رمزًا لحركة المقاومة الأوروبية ضد النازية. غير أن الدلالة المجازية للوباء أكثر شمولاً حيث تتجاوز حدود أزمة تاريخية محددة لتصبح رمزًا للشر بشكل عام، موقظة بذلك مسألة مأزق الإنسانية وموقف الإنسان في وجه عالم عبثي. وبهذا المعنى تأتي رواية «الطاعون» لتوسع وتعمق نظرية العبث التي شرحها الكاتب في رواية «الغريب» وقام بتحليلها في «أسطورة سيزيف».

قد يكون مغريًا التميز بين المستويات الثلاثة في الصور المجتمعة حول موضوع الوباء، إلا أنه بينما تنتمي بعض أصناف الصور بوضوح إلى مستوى

---

(1) انظر بخصوص هذه النقطة كروكشاك J. Cruickshank في «فن الأليغوريا»، مناظرة – الجزء XI (1957)، وانظر كذلك A. Noyer-Weidner في:
"Das From problem der *Pest* von Albert Camus", Germanisch-Romanische Monatsschript, vol. XXXIX, (1958).

أحادي فقط - فمثلاً لا معنى للاستعارات الطبية إلا على المستوى الحرفي - نجد بعضها الآخر ملتبسًا وينطبق على مستويين أو حتى على المستويات الثلاثة جميعها. ومع ذلك فإذا كانت البنية المجازية للكتاب لا تنعكس عن قرب في الصور ككل، فإنها بالتأكيد تبقى واردة في تفسير الصور المفردة.

وبمجرد ما تم النطق بكلمة «الطاعون» لأول مرة استغرق ريو في التأمل محدقًا من خلال النافذة في مشهد الأصيل الهادئ بينما امتلأ ذهنه بصور مروعة عن الوباء في التاريخ:

> «كان يرى خلال زجاج النافذة سماء الربيع الرطبة من ناحية، ومن الناحية الأخرى تلك الكلمة التي مازالت ترن في الغرفة: الطاعون. ولم يكن لهذه الكلمة المعنى نفسه الذي أراد العلم أن يضمنها إياه، ولكنها كانت تعني سلسلة طويلة من الصور الغريبة التي لا تتفق والمدينة التي يغلب عليها اللونان الأصفر والأشهب، تلك المدينة التي كانت في هذه الآونة متوسطة الازدحام... كان اطمئنان المدينة وهدوؤها وعدم اشتراكها مما يباعد - بكل سهولة - بينها وبين الصور القديمة المعروفة للوباء» («الطاعون»، ص 51-52).

من بين هذه الصور التقليدية تندمج صورتان في الرواية وتتطوران إلى رمز رئيسي، ويقوم بصياغتها الكاهن بانلو العالم اليسوعي الفصيح أثناء خطبة (وعظية) في جمع بكنيسة وهران بعد نهاية أسبوع من الصلاة، خطبة أوحى بها الاعتقاد بأن الوباء عقاب وتحذير أرسله الله إلى سكان المدينة، ويتم التعبير عن هذه الرسالة بصور تلائم شفقتها المؤثرة مزاج المستمعين. أولى هذه الصور استعارة توراتية تقوم على ازدواجية معنى كلمة Fléau «مدراس» أو «وباء»:

> «... فالعالم الآن بمثابة خزانة هائلة للغلال، ولسوف يضرب الوباء Fléau القمح البشري حتى يفصل منه القش

عن الحب، وسيكون القش أكثر من الحب، وعدد الذين يدعوهم إليه أكثر من عدد الناجين» (نفسه، ص 121).

وتزداد قوة تأثير هذه الصورة بصورة أخرى اقتبسها بانلو من «الأسطورة الذهبية *The Golden Legend*». تحكي الأسطورة أنه في أثناء وباء دمر روما وبافيا ومدن إيطالية أخرى شوهد ملاك طيب يأمر ملاكًا شريرًا بضرب عدد من البيوت برمحه، وكان يموت شخص في كل بيت أصابته الضربة. ولقد استولت هذه الصورة على خيال الكاهن بانلو، وكان يفكر مليًا في تفاصيلها المثيرة ثم يضمها إلى صورة المدراس إلى أن يندمج الاثنان في رؤية تنبؤية واحدة:

«انظروا إلى ملاك الطاعون هذا، إنه جميل جمال الشيطان وله بريق كبريق الشر نفسه، وقد وقف فوق أسطح منازلكم، وأمسك بيده اليمنى العصا الحمراء، ورفعها حتى مستوى الرأس، في حين أن يده اليسرى تشير إلى أحد منازلكم، وقد تكون إصبعه في هذه اللحظة تشير إلى بابكم، وعصاه تدق على خشب الباب، في هذه اللحظة أيضًا يدخل الطاعون بيتكم، ويجلس في غرفتكم منتظرًا عودتكم... وهكذا سوف يضربكم الطاعون كما يضرب القمح على جرن الألم الملطخ بالدماء، ثم يلقي بكم مع القش» (نفسه، ص 122-123).

واسترسل الخطيب يضخم الصورة ولا يبخل على مستمعيه بالتفاصيل:

«فصور قطعة الخشب الهائلة التي تلف أو تدور فوق المدينة تخبط خبط عشواء، ثم ترتفع ثانية وقد لطختها الدماء، وتستمر تبعثر الدم والألم البشري من أجل «بذر ينتهي بحصاد الحقيقة»» (نفسه، ص 123).

ومع قرب نهاية خطبته تابع الكاهن بانلو مرة أخرى صورة الرمح الملطخ بالدماء: «وطريق الخلاص هو العصا الحمراء التي ترشدكم إليها وتدفعكم

نحوها» (نفسه، ص 12). ولم يبد ريو من خلال استماعه إلى الخطبة أي تعاطف مع طريقة بانلو في التفكير، ومرد هذا ليس فقط عدم مشاطرته لمعتقدات الكاهن الدينية، ولكن أيضًا لأن قبول بانلو للوباء مغاير لنظرة ريو بكاملها. ومع ذلك فقد أحس بافتتان غريب نحو صورة بانلو الرؤيوية، وانتابته فكرة مدراس خفي يتحرك فوق هواء المدينة. وفي مناسبات عدة كان يتوقف لينصت إلى الصوت الخيالي الذي يُحدثه الوباء. وبعد بضعة أيام عن الخطبة بدا له وهو يغادر بيته ليلاً أنه يستمع إليه من بعيد: «وقد قرع مسمعه نوع من الصفير منبعث من مكان ما من السماء الحالكة فوق المصابيح، فذكره ذلك بالوباء الخفي الذي يهز الهواء الساخن بدون كلل» (نفسه، ص 129). وقد كان يسعى جاهدًا حتى لا ينفذ إلى سمعه ذلك الصوت المنحوس، وقد أحس في وقت متأخر من تلك الليلة أن الأصوات المختلطة التي تنبعث من المدينة هي رد على هسيس الوباء (نفسه، ص 130). وتعود هذه الصورة إلى الظهور بين الفينة والأخرى تثيرها انطباعات سمعية أو بصرية:

> «لم يكن هناك إلا زحف آلاف من النعال الموضوعة يضبط وقعها صفير الوباء تحت هذه السماء المثقلة» (نفسه، ص 238).

> «وكانت طوائف الطير الصامتة الآتية من الجنوب تمر بالسماء على علو شاهق، فتنحرف عن جو المدينة كما لو كان يبعدها عنه مدراس Fléau بانلو، أعني تلك القطعة الخشبية الغريبة التي تدور فوق المنازل وهي تبعث بصفيرها» (نفسه، ص 239).

يتكرر رمز المدراس لآخر مرة مع نهاية الكتاب. فبينما كان الوباء على وشك الاختفاء وكانت أبواب المدينة التي بقيت معزولة مدة أربعين يومًا على وشك أن تفتح من جديد، أصاب المرض صديق ريو ورفيقه تارو. وبينما كان ريو يشاهد ليلاً «هذه المصارعة العنيفة مع ملاك الطاعون» عاودته مرة أخرى الصورة المألوفة:

«وخيل إلى الطبيب ريو – الذي كان قد أضناه الأرق – أنه يسمع من أطراف السكون ذلك الصفير الهادئ المنتظم الذي لازمه طوال فترة الوباء... وكان يبدو أن المرض الذي طرده البرد والأضواء والجماهير قد هرب من الأعماق المظلمة للمدينة، ولجأ إلى تلك الغرفة الدافئة ليسدد هجومه النهائي إلى بدن تارو المسجى بلا حراك. لم يعد الوباء يجثم على سماء المدينة، ولكنه كان يرسل صفيره في هواء هذه الغرفة الثقيل. إنه هو نفسه الذي كان ريو يسمعه منذ ساعات. كان من الضروري أن نتوقع له التوقف هنا أيضًا، وأن يعترف هنا أيضًا بهزيمته» (نفسه، ص 362-363).

من بين الصور المتعددة التي تصف الوباء في كل مظاهره، هناك مجموعة كبيرة تهتم بوصف أغراضه المرضية. وكما ذكر آنفًا، تحيل هذه الصور الطبية على الوباء بمعناه الحرفي مقدمة إياه باعتباره مرضًا محددًا يتميز بمجموعة من الأعراض وبمراحل تطوره: «وفي أسفل العنق.. تشكلت ما يشبه عقدة من الخشب» (ص 21)؛ «وقد بدأ أحد أورامه يبعث النتن، ثم انفجر كما تنفجر الثمرة العطنة» (ص 45). وفي الوقت نفسه بإمكان هذه الصور أن تساعد في تأكيد ما ينطوي عليه الوباء من تضمينات ميتافيزيقية وأخلاقية. فمن خلال واقعيتها الصارخة وحدة طابعها الحسي تجعل هذه الصور القارئ يقف وجهًا لوجه أمام قساوة عالم عبثي. وأبرز مثال على هذا، وفاة الابن الصغير للقاضي أوثون، وقد وصف هذا المشهد بجدارة باعتباره «إحدى الصفحات البالغة الذروة في السرد، زينة وردية كنيسة دامية»[1]. لقد اجتمع كل من ريو وتارو وبانلو وباقي الشخصيات الرئيسية إلى جانب فراش الصبي متطلعين بخوف إلى آثار المصل Serum الجديد متبعين كل طور من صراع الطفل ضد الموت الذي يمثل أكبر عار لأصحاب مذهب اللاأدرية Agnosticism وأكبر تحدٍّ بالنسبة إلى الإنسان المؤمن. وقد تم تصوير الاحتضار في صور أساسية تتخيل المرض كأنه ريح عنيف أو موجة عاتية:

(1) R. de Lupée, *Albert Camus*, Paris (1951), p. 66-1.

«وفي تلك اللحظة أخذ الطفل يتلوى من جديد، كما لو كانت أفعى قد عضته في معدته، وراح يئن أنينًا خافتًا. وظل هكذا ثواني عديدة، غائر الجسم فريسة للرعشة والاهتزازات التشنجية كما لو كان هيكله الواهي ينحني تحت ضغط ريح الطاعون العاتية ويتحطم تحت نوبات الحمى المتكررة. وانتهت تلك الأزمة وبدأ الطفل يسترخي قليلاً، وبدا أن موجة الحمى قد انسحبت وتركته يلهث على شاطئ رطب مسمم قد تشابهت فيه الراحة والموت، ولما عاودته موجة الحمى من جديد للمرة الثالثة وبعثت في جسمه شيئًا من الاضطراب، كور الطفل جسمه وتراجع إلى نهاية الفراش وسط آلام اللهب الذي يحرقه...» («الطاعون»، ص 273).

وتنتهي الفقرة بصورة مرعبة: «وبدا وسط سريره المخرب كما لو كان مصلوبًا غريب الشكل» (ص 273).

وهناك أيضًا تمركز أكبر للصور الطبية التي كان لها دور في وصف وفاة تارو. وإذا كانت تقوم هذه الصور، إلى حد كبير، على الحوافز نفسها، التي يقوم عليها وصف وفاة الطفل، فقد تم إنجازها بتفصيل أكثر وأضيفت إليها عناصر جديدة. فقد تم وصف المراحل المتعاقبة للأزمة من خلال صور تجمع بين الدقة الطبية والنبرة العاطفية:

«وبدا صدره كما لو كان يردد كل أنواع الضوضاء التي تصدر من مصنع حدادة يقع تحت الأرض... ولكن نوبة من نوبات الحمى كانت قد أخذت تحشرج في حلقه، فغطت على الكلمات التي كان تارو يحاول النطق بها» (ص 360).

«تحت موجات الحمى الدائبة الحركة عادت الابتسامة العنيدة مرة أخرى... وفجأة اندفعت موجات الحمى حتى

وصلت إلى جبينه كأنها قد خرقت سدًا داخليًا» (ص 363-365).

«لقد توقفت العقد عن التورم، ولكنها مازالت هناك صلبة كالمسامير المحواة الغائرة في تجويف المفاصل» (ص 366).

وحينما وصل إلى نهايته، انجرف الكبح الذي مارسه ريو على نفسه، ووجدت مشاعره منفذًا في تراكم مجموعة من الصور المتقدمة:

«لقد أخذت العاصفة التي كانت تهز هذا البدن في نفضات تشنجية تضيئه بومضات من البرق تندر بالتدريج، وكان تارو يهيم ببطء وسط هذه العاصفة كالريشة في مهب الرياح، ولم يعد ريو يرى أمامه سوى قناعًا عديم الحركة اختفت منه الابتسامة. إن هذا الهيكل البشري الذي كان جد قريب منه بدا كأنه قد انهالت عليه ضربًا عصا حديدية، واحترق بنار شر فوق طاقة البشر وتلوت أعضاؤه تحت تأثير رياح السماء الحاقدة جميعها، فراح يغرق ناظريه في مياه الطاعون دون أن يكون في مقدوره فعل شيء لإنقاذه من الغرق. بل كان عليه أن يقف مرة أخرى على ضفة النهر خاوي اليدين معصور القلب بلا سلاح وبلا معين أمام تلك الكارثة. وأخيرًا تفجرت من عينيه دموع العجز لتمنعه من رؤية تارو وهو يلتفت فجأة ناحية الحائط ويلفظ أنفاسه في أنة جوفاء، كأن وترًا رئيسيًا قد انقطع في مكان ما بداخل جسمه» (نفسه، ص 367).

ويبدو المرض في مظاهر متنوعة من خلال الصور العديدة التي تتجاوز الأعراض الطبية للوباء حيث يقوم عدد كبير منها على التشخيص personification.

إن مجموعة كبيرة من هذه الصور التي تعود أهميتها إلى تضميناتها بدلاً من خصائصها الجوهرية تصف تقدم المرض وتراجعه بلغة العمليات العسكرية. ومن

المعقول جدًا ربط هذه الصور بالوباء في معناه الحرفي أو الميتافيزيقي. غير أنه بالنسبة إلى القارئ الفرنسي المعاصر قد تقوم الإحالات المتوالية على الاحتلال العسكري بتحويل هذا المظهر من الوباء إلى رمز الحكم النازي[1]. وتتميز مراحل تطور المرض المختلفة بتماثلات عسكرية ملائمة: «أخذ الوباء يستجمع كل قواه لكي ينقض على المدينة ويستولي عليها نهائيًا» (ص 178)؛ «استمر الطاعون يمسك بالمدينة منطوية على نفسها» (ص 239)؛ «... عدم الاكتراث الشارد الذي نتصوره لدى المقاتلين في الحروب الكبرى عندما ينهكهم العمل فلا يعودون يبالون إلا بعدم التقصير في أداء واجبهم اليومي دون أمل في الموقعة الحاسمة أو في يوم الهدنة» (ص 340).

يتم تحليل أفول الوباء من خلال مجموعة من الاستعارات العسكرية التي يذهب البعض منها حدًا بعيدًا في تشبيه الوباء بالإنسان:

> «كان الناس يرونه على هذا النحو لاهثًا أو مندفعًا فلا يسعهم الاقتناع بأن الوباء يتفكك لتوتر أعصابه، أو لإنهاك قواه، وأنه بدأ يفقد سيطرته على نفسه وراح في الوقت نفسه يفقد نظامه الرياضي الناجح الذي كان السبب في قوته...
> كان واضحًا أن الطاعون قد أصبح بدوره مطاردًا، وأن ضعفه المفاجئ كان السبب في قوة الأسلحة المغلولة التي كانت توجه إليه حتى الآن... فقد أخذت العدوى تتراجع على طول الخط، أما بلاغات الإدارة التي كانت تثير في أول الأمر أملاً خفيًا يتعثر خجلاً، فقد انتهت بأن أكدت في ذهن الجماهير الاعتقاد بأن النصر قد أصبح مضمونًا، وأن المرض أخذ يخلي مراكزه» (ص 341-342).

تذكر كثير من عناصر هذه الفقرة بالوضع الذي كانت عليه فرنسا في صيف 1944، غير أنه مع استئناف القراءة ندرك من خلال تغيير دقيق في الصور

---

(1) يتم تصوير هذا التشخيص والأليغوريا السياسية في مسرحية «حالة حصار» L'Etat de siège حيث يظهر الطاعون فوق الخشبة كإحدى الشخصيات الرئيسية. (1) p. 261 fin

العسكرية بأننا شرعنا في الانتقال من مستوى مجازي إلى مستوى مجازي آخر: من محاربة شر معين إلى مكافحة الشر بشكل عام:

> «ولقد كان من الصعب التأكيد بأن الأمر يتعلق بانتصار حقيقي، وعلى أية حال كان الناس مضطرين إلى الاقتصار على القول بأن المرض يبدو كما لو كان قد رحل إلى حيث أتى، ولم تكن خطة المقاومة التي رسمت له منذ البداية قد تغيرت، ولكنها أصبحت الآن ناجحة بعد أن كانت بالأمس غير ذات جدوى. كان يخيل إلى الناس أن المرض قد خارت قواه من تلقاء نفسه، أو أنه أخذ يتراجع بعد أن حقق غاياته، إن مهمته كانت قد انتهت بشكل ما» (نفسه).

بالنسبة إلى ريو الذي سهر أمام جثمان صديقه فإن هذا الصراع ينتهي بشعور الهزيمة:

> «كان ذلك الصمت نفسه مهما كان مكانه، التوقع نفسه الخاشع، الاسترخاء نفسه الذي يتلو الهزيمة... حتى أن ريو أخذ يشعر بأن الأمر يتعلق هذه المرة بالهزيمة النهائية، الهزيمة التي تضع خاتمة للحروب، والتي تجعل من السلام نفسه مصدر ألم لا علاج له» (نفسه، ص 367-368).

وحتى في خضم احتفال الناس بتحرير المدينة كان ريو يعلم أنه ليس هناك نصر نهائي للصراع وأن أصل الوباء لا يموت، وأن سعادة البشر دائمًا مهددة. وينهي أخباره بصورة مشؤومة ستبقى عالقة بذهن كل قارئ حصيف:

> «كان يعرف... أنه ربما يأتي يوم يوقظ فيه الطاعون فئرانه، ويبعث بها إلى الناس من أجل شقائهم وتعليمهم، لكي يختطفهم الموت من بين أحضان مدينة سعيدة» (ص 292).

كما علمنا من قبل، لم يعتد ريو أن يقدم تجاربه بشكل درامي، ومع ذلك فإن له القدرة على تبليغ الخاصية الدرامية لبعض المشاهد الحياتية في مدينة ألم بها

الوباء، وذلك من خلال نبرات لغته المقيدة. لقد حدث يومًا أن سقط أحد المغنين على الخشبة خلال عرض أوبري فشرع الجمهور يغادر المسرح في البداية بهدوء وصمت، ثم بعد ذلك بسرعة مذعورة بينما بقي تارو ورفيقه «بمفردهما في مكانهما وجهًا لوجه أمام صورة تمثل حياتهما في ذلك الحي: ها هو ذا الطاعون على المسرح في صورة ممثل مهرج عديم التوازن، وها هي قاعة المسرح تغص بمظاهر ترف أصبح غير ذي جدوى من مراوح نسيتها صاحباتها، وقطع «دنتلة» تغطي ظهور المقاعد الحمراء»[1] (ص 254).

من بين المقاطع الأكثر علوقًا بذهن القارئ تلك الفقرة التي تصف إجراءات نقل الموتى. فحينما تزايد عدد الضحايا بصورة كبيرة وأصبح يتغلب حتى على أسرع عمليات الدفن، كان الضحايا ينقلون ليلاً في عربات مهملة إلى محرقة قديمة تقع خارج حدود المدينة. لقد تمت رواية هذه التفاصيل بطريقة عملية متعمدة، تقدم ثناء ساخرًا على فعالية الإدارة في تنظيم العملية بكاملها. وقد تم إحياء هذه الرواية العارية بواسطة لمسة أو لمستين خياليتين:

> «وهكذا بدأ الأهالي... يرون في كل ليلة قوافل غريبة من عربات الترام تخلو من الركاب، وتذرع أرض الكورنيش مطلة على ماء البحر بضوضائها المعروفة... ولكنهم ظلوا يحسون برائحة آتية من الشرق تذكرهم بأنهم يعيشون تحت نظام جديد وبأن نيران الطاعون ما لبثت تلتهم قربانها كل مساء» (ص 229-230).

وتتكرر هذه الصورة التي تعيد إلى الذهن ذكريات الحرب الأخيرة الأكثر مأساوية غير ما مرة:

> «نيران الفرح التي كان يشعلها الطاعون في سعادة لم تكن تفتأ تزداد احتراقًا في فرن إحراق (الكائنات البشرية الكبير)» (ص 299).

---

(١) الحديث نفسه يتكرر في (مسرحية) «حالة حصار».

«احتدمت نار الطاعون في صور مواطنينا وأشعل أتونه، وملأ المعسكرات بظلال خاوية الأيدي، ولم يكف عن التقدم بمشيته الرتيبة وصبره الطويل» (ص 329).

ومع ذلك فقد أحس ريو بضرورة تأكيد أن عنصر الوباء لم يكن دراميًا ولا مثيرًا في أي شيء:

«وذلك لأنه لا شيء أبعد من الوباء عن الطنين، ولأن المصائب الكبرى تتسم بالرتابة ولو لم تكن كذلك إلا لطول أمدها. والواقع أن الذين عاشوا أيام الطاعون المروعة يذكرون جيدًا أنها لم تكن تبدو كألسنة اللهب عاتية لا نهاية لها، بل كأقدام تطأ الناس ببطء فتحطم كل شيء في طريقها» (ص 231).

وبالطبع فإن مختلف الصور المستوحاة من الطاعون تلونت بموقف المتكلم أو الكاتب من الوباء. ويبدو هذا الأمر أكثر وضوحًا حينما نقارن بين خطبة بانلو الأولى التي تميزت بقوة وقتالية صورها وبين خطبته الثانية التي تميزت بمزاج إنساني مقهور ومتحير، وتتخللهما فترة أصبح فيها الكاهل عضوًا نشيطًا في «الوحدات الصحية»، أي منظمة تارو التي تتكون من المتطوعين لمحاربة الطاعون. كما أنه اهتز من أعماقه عند وفاة ابن أوتون. فأثناء استماعه للخطبة الثانية التي ألقيت في جمع أقل عددًا، أحس ريو بأن بعض أفكار الكاهن أقرب ما تكون إلى الهرطقة، وقد لاحظ أيضًا أنه بدلاً من مخاطبة جمهوره بصيغة جمع المخاطَب vous كما فعل في المرة السابقة، فإن بانلو الآن يطابق بينه وبين الجمهور باستعماله لصيغة جمع المخاطِب nous.

تستهل الخطبة بصورة تُظهر، في لغة بسيطة ومألوفة، إلى أي حد أصبح الوباء جزءًا من الحياة اليومية لسكان وهران:

«وقد بدأ بأن ذكّر الناس أن الطاعون يقيم بيننا من أشهر طويلة، وأننا الآن قد عرفناه أكثر من ذي قبل؛ لأننا رأيناه

مرارًا يجلس إلى مائدتنا، أو بجانب فراش مَن نحبهم، ويسير بجوارنا، وينتظر قدومنا إلى مقر عملنا. الآن إذن يمكننا أن نتلقى بصدر أرحب ما يوسوس به إلينا دون انقطاع...» (ص 233).

ثم يعود الكاهن إلى موضوعه الرئيسي المتعلق بمسألة أخلاقية مؤلمة، نتجت عن عذاب وموت طفل بريء. إن هذا أكبر اختبار للإيمان المسيحي: بإدارة ظهره للحائط فإن له أن يختار بين القبول الشامل أو الرفض الشامل. ويواصل بانلو زخرفة صورة الوباء كما لو أنه جدار:

«أما فيما عدا ذلك من أمور الحياة، فإن الله قد يسر لنا كل شيء ولذا لم يكن للدين أي فضل في هذا المجال. أما هنا فإن الله – على العكس من ذلك – قد وضعنا وجهًا لوجه أمام البلاء. وها نحن الآن أمام سور الطاعون السامق وينبغي لنا أن نعثر في ظلاله المميتة على فائدتنا، ورفض الأب بانلو أن يخلع على نفسه المميزات الميسورة ما يسمح له بتسلق السور... كلا، فسيبقى الأب وجهًا لوجه أمام المشكلة وفاءً لتلك المفارقة التي يعتبر الصليب رمزًا لها، سيبقى وجهًا لوجه أمام عذاب طفل» (ص 285).

وبعد إلحاحه على مستمعيه باتخاذ أصعب الاختيارات، اختيار القبول بل والترحيب بإرادة الله المتعذر تفسيرها، بادر الأب إلى تلخيص مذهبه في بعض الصور الوجيزة والبسيطة:

«يجب أن نسارع إلى خضم ذلك الذي لا يمكن قبوله، والذي أرسلته إلينا الأقدار؛ لأنه وحده الذي يمكننا من الاختيار. إن آلام الأطفال خبزنا المر، ولكن لو لم يوجد هذا الخبز لكان من الممكن أن تلقى نفوسنا حتفها المعنوي... وهذا هو الإيمان القاسي في نظر الناس، وهو الإيمان الحاسم

> في نظر الله الذي ينبغي أن نقترب منه. فأمام هذه الصورة المروعة يجب أن نتساوى جميعًا، وعلى هذه القمة سوف يختلط كل شيء ويتساوى كل شيء، ومن ينبوع الظلم الظاهري تتفجر العدالة» (ص 287-290).

لقد سقط الأب بانلو مريضًا مدة قصيرة بعد هذه الخطبة ورفض أن يطلب الطبيب وبقيت أعراض مرضه غامضة إلى النهاية. وبعد وفاته صنفت حالته ضمن الحالات «المشكوك فيها»، وهو وصف يوافق مأزقه الذي ظل بدون حل.

إن الصورة التي يلخص فيها بانلو موقفه من الوفاء ورؤيته له كما لو أنه سور هي جزء من حافز استعاري أوسع. ففي عدة مناسبات كان سكان وهران يصوَّرون كأنهم محاصرون بين جدران سجن فسيح بمعزل عن العالم الخارجي وحتى عن أقرب الناس إليهم. إن هذه الفكرة أساسية بالنسبة إلى البنية المجازية للكتاب، ذلك أن القارئ يعلم من خلال تصدير الكتاب أن الكاتب يحاول أن «يمثل لنوع من السجن بنوع آخر». وحتى قبل عزلة الطاعون التي ألمت بوهران، كان هنا شيء ما في هيئة المدينة وجوِّها يمكن أن يسبب شعورًا بخوف مرضي من الاحتجاز.

يلاحظ الراوي في الصفحات الأولى أن الموت في وهران «أمر غير مريح». ففي مدينة غير جذابة في ذاتها، متفجرة بالنشاط، يشعر المرء بالموت وحيدًا وهو مسجون وراء مئات الجدران المتفرفعة بالحرارة. إن مدينة وهران الواقعة على نجد لها شكل حلزوني بمنفذ صغير على البحر:

> «وقد خيم على المدينة – التي بنيت فوق هضبة على شكل قوقعة – نوع من الخمول الحزين، وراح كل مَن يقبعون وراء تلك الجدران الطويلة المتداعية، أو يجوسون خلال الشوارع ذات المعارض الزجاجية التي يعلوها التراب، أو يتكدسون في عربات الترام ذات اللون الأصفر القذر، يشعرون كما لو كانوا سجناء تحت هذه السماء» (ص 40).

ومن المثير للاهتمام أن كامو كان قد سبق أن وصف وهران بألفاظ مماثلة إلى حد بعيد وذلك في وقت مبكر (1939):

«نجد مدينة وقد بنيت ملتفة حول نفسها، على نحو حلزوني. إن وهران بمثابة جدار كبير دائري وأصفر تغطيه سماء صلبة» (المينوتور، ص 29).

حينما تُعلَن حالة الطوارئ وتفرض عزلة أربعين يومًا على المدينة، يدرك الناس تدريجيًا أنهم سجناء مطوقون بجدران لا يمكنهم اختراقها. فقد مكنتهم خطبة بانلو الأولى من الوعي بمأزقهم:

«كل ما في الأمر أن الخطبة قد قربت إلى قلوب البعض تلك الفكرة التي كانت لاتزال غامضة، وهي أنهم مقضي عليهم بسجن لا يمكن تصور مداه من أجل جريمة غير معروفة. وإذا كان البعض قد استمروا في حياتهم البسيطة، وتكيفوا بحياة المعزل، فقد ظل البعض الآخر – على العكس من ذلك – لا يفكر إلا في الهرب من هذا السجن... فجأة تنبهوا إلى هذا النوع من الحجر تحت سماء بدأ صيفها يلفحهم بحره، وحينئذٍ تولد عندهم شعور غامض بأن هذا السجن الضيق يهدد حياتهم بأجمعها» (ص 128).

إن ريو وهو يستمع إلى ضجيج الليل وهسهسة المدراس الخفي في السماء، كان له إدراك واضح على نحو غريب بحبس المدينة وعزلتها: «وفي تلك اللحظة بالذات تمثلت أمامه بوضوح صورة المدينة التي تمتد تحت قدميه، وصورة الصيحات المروعة التي تكبتها في ظلام الليل» (ص 132).

وبتعويض جدران السجن بحجاب غير شفاف يحيط بالمدينة التي أصابتها العدوى، يطرأ تنويع خفيف حول الموضوع نفسه:

«فلقد حدث في الواقع بعض التمزق في الحجاب الكثيف الذي كان يحيط بالمدينة منذ أشهر، وأصبح كل منا يستطيع

أن يلاحـظ أن التمـزق يـزداد اتـساعًا وأن النـاس سـوف يتمكنون أخيرًا من التنفس» (ص 343).

وعند نهاية المحنة تثار لآخر مرة فترات الحبس الطويلة وصـور مروعـة عـن الطاعون:

«ذلك السجن الذي يجلب معه نوعًـا مـن الحريـة البـشعة بالنسبة لكل ما لم يكن حاضرًا... ذلك الشعب الذي ضرب عليه بالحذر، والذي كان يـذهب منـه كـل يـوم جـزء – في شكل كومة – إلى الأتون. فـما يلبـث أن يتحـول إلى دخـان دسم بيـنما ينتظـر جـزء آخـر دوره مكـبلاً بأصـفاد العجـز والخوف» (ص 372).

لقد وُصف جو وهران في أثناء الوباء بواسطة عدة صور لافتـة، فقـد كانـت حرارة أصـيل الصيف وسكونه مليئين بتهديدات غامضة:

«كان الجو قد أخذ يعمل عمله في المدينة تحت سماء ثقيلـة... كانت هذه إحدى السـاعات التي يبدو فيهـا الطـاعون كأنـه محتجب، وكان من الممكن أن يكـون هـذا الـصمت – هـذا الموت الذي يدرك الألـوان والحركـات – ناشـئًا مـن فعـل الصـيف، أو من فعل الوباء؛ فلم يكن يدري أحد ما إذا كـان الهواء ثقيلاً من جراء ما يحمـل مـن أخطـار، أم مـن الغبـار والقيظ المحرق» (ص 180-181).

وأثناء الليل يـسرع الناس في العودة إلى بيوتهم أو بالذهاب إلى المقهى حيث لا يـسمع شيء في الشوارع سوى عزيف الرياح:

«هذه المدينة المقفرة الصغيرة المغبرة، المتشبعة بروائح البحر، الغاصة بـصرخات الـريح، تـئن أنـين جزيـرة تعـسة» (ص 216).

وتكون وهران في الليالي المقمرة باردة وساكنة كأنها مقبرة واسعة خالية من أي علامة تدل على الحياة:

«وحينئذٍ لم تعد المدينة الكبيرة الصامتة سوى مجموعة من المكعبات الضخمة الميتة، ومن بينها تماثيل تذكارية صامتة لمصلحين طواهم النسيان، أو لعظماء غابرين قد دكوا إلى الأبد في قوالب من برونز، وأصبحوا هم وحدهم – بوجوههم الحجرية أو الحديدية المزيفة – الذين يثيرون في أنفسنا صورة أصابها الانحطاط لما كان عليه الإنسان. كانت هذه الأوثان التافهة تتربع تحت سماء كثيفة في ميادين لا حياة فيها، وتبدو كما لو كانت دوابًا تخلو من الحس فتقدم لنا بذلك صورة لا بأس بها لذلك العهد الجامد الذي بدأناه، أو على الأقل صورة له في مرحلة نضوجه، صورة مقبرة أخرى فيها الطاعون والحجر والليل كل صوت» (نفسه، ص 221).

وفي تشبيه عادي جدًا تصور المدينة مثل قاعة انتظار كبيرة يتجول فيها الناس دون أن يكون ثم أي هدف محدد:

«فكنت تراهم الآن في أركان الشوارع، وفي المقاهي، أو لدى أصدقائهم شاردي الذهن جامدي التعبير، تنطلق نظرات عيونهم في سطورهم من سأم، وهكذا غدت المدينة كلها تحت تأثيرهم كما لو كانت قاعة انتظار» (ص 243).

ثمة صورة أو اثنتان تشخصان المدينة وتصورانها من خلال ألفاظ بشرية أو حيوانية: إن موت آلاف الجرذان كان ينذر بمقدم الطاعون وهو ما أوحى باستعارة تجسيمية، Antropomorphic metapho ذات نكهة طبية قوية:

«وكانت الأرض التي أقيمت عليها منازلنا تبدو كأنها قد أخرجت أثقالها، وما كان ينخر جوفها من سرطانات

وفروح. ولتصور دهشة مدينتها الصغيرة - التي كان يسودها الهدوء حتى الآن - وقد اضطرب أمرها في بضعة أيام كما لو أنها كانت رجلاً في صحة جيدة ثم أخذ دمه الكثيف في الغليان على حين غرة!» (نفسه، ص 19).

لقد تم وصف ارتداد الطاعون في صورتين تذكرنا بطريقة جيونو التي اتبعها كامو في كتاباته المبكرة. في هاتين الصورتين، ثم تشخيص بطلي الدراما، وهما المدينة والوباء:

«لكن المدينة كانت في هرج، فغادرت تلك الأماكن المغلقة المظلمة الجامدة التي أنشبت فيها جذورها الحجرية وأخذت تسير حاملة ما تبقى لها من أحياء... ولكن في اللحظة التي بدا فيها أن الطاعون يبتعد ليعود أدراجه إلى الحجر المجهول الذي خرج منه في صمت» (ص 347-348).

تدور معظم الصور في رواية «الطاعون» حول الموضوع الرئيسي. ومع ذلك فإنا نجد أحيانًا بعض الصور الشاذة تحدد بعض مظاهر التجربة الخلقية والفيزيقية التي لا تمت بصلة إلى الطاعون. وتتميز بعض لمسات الوصف بالإيجاز والبساطة؛ إنها تلائم النبرة المخففة لسياقها: «كان الغسق يكتسح القاعة مثل ماء رمادي» (ص 127)؛ «وقد نزل الصمت على الرجلين من جديد بكل ثقله السماوي والنجومي» (ص 269)؛ «كانت النجوم تتصلب مثل حجر الصوان» (ص 335)، ويقدم لنا بشيء من التفصيل وصفًا انطباعيًا لأشكال بشرية تندس في شبه ظلام كنيسة وهران «كانت - وهي جاثية على ركبها - تبدو كما لو كانت قطعًا من الجلد الجاف قد تاهت في لوحات بارزة كتابية اللون، أو قطعًا من الظل قد تجمدت، وأصبحت وهي تتناثر هنا وهناك لا تزيد سمكًا عن الضباب الذي تطفو عليه» (ص 195).

وفي لحظة أو لحظتين من تطور الرواية نجد تمركزًا لصور وصفية ترسم تجارب ذات أهمية خاصة، ويضع الراوي في إحدى هذه الصور تماثلاً لطيفًا بين تقدم الطاعون ومظاهر الطبيعة المتغيرة في انتقالها من الربيع إلى الصيف:

«فكان من الواضح أن الربيع قد كل بعد ما بذل من ذات نفسه في صورة آلاف الزهور المتألقة في كل مكان حول المدينة، وهو الآن قد أخذ في الكرى، وراح يتحطم ببطء تحت ضغط الطاعون والقيظ المزدوج. ولقد كانت سماء الصيف هذه، تلك الشوارع التي شحب لونها بفعل الأتربة والضجر، يحمل في نظر مواطنينا المعنى نفسه الذي يحمله الموتى المائة الذين يثقلون كاهل المدينة كل يوم... تلك الساعات التي تفوح بالنعاس وطعم العطلة... فقد فقدت ذلك البريق النحاسي الذي يميز الفصول السعيدة، ذلك أن سماء الطاعون تطفئ كل لون، وتدفع كل بهجة إلى الهرب» (ص 143).

ونجد حشدًا آخر للصور الوصفية في مقطع ذي دلالة رمزية تكاد تكون عقائدية. لقد تمكن ريو وتارو بفضل رخص مرور خاصة من الهروب لفترة قصيرة من المدينة التي أصابها الطاعون قصد الاستحمام في البحر. وهما بفعلهما هذا لم يضعا ختمًا على صداقتهما الجديدة العهد فحسب، بل إنهما تطهرا من دنس المرض وتحررا من عبوديته. وعلى الرغم من أن البحر يشكل، كما علمنا آنفًا، عنصرًا حيويًا في صور كامو فإنه يشغل حيزًا صغيرًا في رواية «الطاعون»: فعلى الرغم من قربه فهو متعذر المنال لسجناء الوباء وهو الشيء الذي يذكر على نحو مستمر بعزلتهم عن العالم الخارجي. ومع ذلك فإننا نفاجأ عند هذه النقطة بلمحة من البحر الذي يصبح رمز الحرية والصفاء والهدوء متعارضًا بذلك مع عالم الوباء المغلق. ويُهيّئ لهذا المقطع بصورة كان قد استعملها كامو آنفًا: «كان يسمع حينها بشكل واضح تنفس الموج الأصم قرب الجرف»[1]. وتقدم التجربة الرئيسية في جملة من التشخيصات التي تتميز بدرجة عالية من الحسية:

(1) Cf. *Le Malentendu* (59th ed. Paris, 1947), Act III, scene 3, p. 84: "La respiration mesurée de la mer heureuse", and an image in *l'Etranger* which has already been quoted: "Sur le sable, la mer haletait de toute la respiration rapide étouffée de ses petites vagues."

«كان البحر يرسل صفيرًا هادئًا عند أقدام كتل الحاجز الضخمة، وكان يبدو لهما – وهما ينحدران نحوه – سميك القوام كالمخمل مرنًا ناعمًا كجسم الدابة... وكانت المياه تعلو ثم تعود فتهبط ببطء. وكان البحر يتنفس بهدوء، فينشأ عن ذلك ضوء زيتي على صفحة الماء ثم يعود فيختفي. وكان الليل أمامهما لا حدود له. وراح ريو يتحسس بأطراف أصابعه محيا الصخور المتآكلة، ووجهه يطفح بسعادة غريبة» (ص 327).

وفي تعارض ساطع مع هذا المشهد وما يتميز به من طهارة روحية وبدنية نجد صورة أخرى حيث يهدد الطاعون باجتياح البحر:

«وكان ريو يعلم أن السلطات كانت قد استعدت للالتجاء إلى الحلول اليائسة، مثل إلقاء الجثث في البحر. وكان من اليسير عليه أن يتصور ما سوف يكون لها من زبد مشحون بالأذى فوق صفحة الماء الزرقاء» (ص 230).

كان يتم في صور عديدة نقل تجارب مجردة من خلال ألفاظ ملموسة. فقد وصفت الآثار السيكولوجية للطاعون في مراحله الأولى من خلال جملة من الاستعارات الحية. وعلى الرغم من أننا نجد في هذه الصور عنصر الرثاء الذي يحفزه السياق، فإن غايتها الأولى هي تقديم تحليل دقيق لحالة السكان العقلية:

«أصبحت تلك الكلمات التي كانت تخرج من قلوبنا مخضبة مفرغة من كل معنى» (نفسه، ص 87).

«إنه لم يكن إلا الشعور بالنفي، ذلك الشعور بالفراغ الذي كنا نحمله دائمًا في نفوسنا... تلك السهام المحرقة، سهام الذكرى» (نفسه، ص 90).

«كانت أيام المطر تضع حجابًا سميكًا على وجوههم وكذلك أفكارهم» (نفسه، ص 95).

«فكانت الصورة التي أراد أن يطلع محدثه عليها قد نضجت، وتم نضجها في نار الانتظار والحب»» (نفسه، ص 96).

وتقوم إحدى الصور الأكثر تفصيلاً بوصف السكان وهم يحاولون شق سبيل وسط بين الأمل واليأس:

«وهكذا أصبحوا معلقين وسط المسافة بين هذه الهوات وتلك القمم، أصبحوا يتلاطمون أكثر مما يعيشون، ولا ملجأ لهم إلا أيام لا وجهة لها، وذكريات قاحلة، وظلال هائمة، لم تكن لتقوى على البقاء لو لم تنشب جذورها في أرض آلامهم» (ص 92).

وعن الصور التي تصف مزاج السكان في المراحل المتأخرة من محنتهم انبثقت صورة مختلفة تمامًا حيث تمت دراسة أثر الانفصال الممتد على نضارة ذكرياتنا بشيء من التفصيل:

«إنهم كانوا من الناحية المعنوية والجسمية يشعرون بنار الجوى تحرق أحشاءهم... أما في المرحلة الثانية للطاعون، فقد فقدوا الذاكرة أيضًا. وليس معنى ذلك أنهم نسوا هذا الوجه، ولكنهم فقدوا وجوده معهم بلحمه ودمه، ولم يعودوا يرونه في داخل أنفسهم، وهذا يعادل تمامًا فقدانهم لصورة وجهه. ومن ثم فإنهم إذا كانوا يميلون خلال الأسابيع الأولى إلى الشكوى بأنهم لم يعودوا يملكون من أمور حبهم سوى الظلال، فقد لاحظوا فيما بعد أن هذه الظلال نفسها قد فقدت ما كان يجسدها في نظرهم بعض الشيء، بل وكل ما كان قد بقي لها من لون في الذاكرة» (ص 232).

لقد تم تقديم العودة المفاجئة والمؤلمة لهذه الذكريات المتلاشية في صورة طية دقيقة:

«فقد كانت المدينة مأهولة بجمع من النائمين المستيقظين الذين لم يكونوا يفرون من حالتهم هذه إلا في تلك اللحظات النادرة التي كانت تنفجر فيها جراحهم فجأة، تلك الجراح التي كانت تبدو في الظاهرة ملتئمة. وحينئذٍ كانوا يهبون من نومهم مذعورين، أو يتحسون - وهم شاردي الأذهان - حوافها الملتهبة فترتد إليهم في لمح البرق آلامهم وقد استعادت شبابها، تعود ومعها صورة حبهم المضطربة» (ص 236).

وفي المراحل الأخيرة كان دفاع ريو الوحيد ضد آثار الإرهاق الذهني والبدني، الاحتماء خلف قشرة من الإحساس تشكلت بفعل الإعياء والإجهاد:

«كانت تلك الحساسية تظل طوال الوقت جامدة جافة محاطة بما يشبه العقدة، ولكنها كانت تنفجر على فترات طويلة فتسلمه إلى انفعالات لا يمكن السيطرة عليها. وكان دفاعه الوحيد ضد هذه الانفعالات ينحصر في اللجوء إلى هذا الجمود، وفي أن يزيد في شد العقدة التي تكونت عنده» (ص 242-243).

من بين التقنيات الممتعة في رواية «الطاعون» إدخال صوت تارو باعتباره راويًا ثانيًا. لقد كان ريو يورد مرارًا بعض المقتطفات من مذكرة تارو ويقدم أيضًا نسخة مضبوطة إلى حد ما عن قصة حياة تارو كما رواها له هذا الأخير ذات مساء قبيل استحمامهما في البحر. وإن كان أسلوب تارو يشبه أسلوب ريو في بساطته ومباشرته، إلا أن هناك اختلافات دقيقة بينهما تنعكس على مستوى الصورة. فمع أن الصور التي يمثل بها تارو لبعض التجارب الأخلاقية والفيزيقية تشبه صور ريو غير أنها أكثر حدة وفعالية:

«وتدفق الناس على دور السينما، واصطفافهم أمامها بالساعات كل يوم... ذلك التدفق ينتشر كموجات المد نحو الأماكن العامة» (ص 243).

«وهذه هي اللحظة التي يلتقي فيها الصمت بالتراب والشمس والطاعون في المدينة، فعلى طول الطريق بين المنازل الكبيرة الداكنة تتدفق الحرارة تدفقًا دون توقف، هذه كلها ساعات سجن طويلة تنتهي بتلك الأمسيات الملتهبة التي تزحف على هذه المدينة المزدحمة الصاخبة» (ص 154).

المباشرة نفسها ظهرت في الطريقة التي تخيل بها تارو المرض وشخصه:

«في هذه الساعة التي تتوسط وفيات الليل واحتضارات النهار كان يبدو أن الطاعون يتوقف عن النشاط لحظة يلتقط فيها أنفاسه» (ص 151).

لقد ألح تارو أثناء روايته لقصة حياته لريو على تطوير التضمينات المجازية للوباء، فهو يعتبر المرض، أولاً وقبل كل شيء، رمزًا للشر الذي يحمله كل إنسان بداخله. وإن كانت الصور التي تعبر عن هذه الفكرة غير لافته فإنها تلعب دورًا مهمًّا في البنية الأليغورية للرواية:

«ولكي نبسط الأمر لريو أبادر فأقول: إنني كنت أعاني من الطاعون قبل أن أعرف هذه المدينة وهذا الوباء... لم أكن قد كففت عن كوني مصابًا بالطاعون خلال تلك السنين الطويلة، على حين كنت أعتقد أنني أناضل بكل ما في وسعي ضد الطاعون... إني أعلم علم اليقين أن كلينا يحمل الطاعون في جوفه لأنه لم يطعم؛ نعم، لم يطعم في هذا العالم بما يقيه من عدوان، وأنه ينبغي لنا أن نلاحظ أنفسنا باستمرار حتى لا يحدث في لحظة سهو أن نتنفس في وجه أحد الأشخاص فنلصق به العدوى. فالأمر الطبيعي هو الميكروب... والرجل الشريف – أي الذين لا ينقل عدوى إلى أحد – هو الذي يبذل ما في جهده حتى لا يصاب بالسهو» (ص 313-320-322-323).

من الخصائص المميزة لأسلوب تارو استخدامه لصور من مجال الحيوان، فمن بين أولى المداخل المقتبسة من مذكرته نجد رسمًا تخطيطيًا ساخرًا لعائلة مثيرة للاهتمام تتكون من أثون قاضي التحقيق (الذي لا يحمل لقبًا بعد) وزوجته وطفلين. لقد انكشف ادعاء القاضي في واقعة صغيرة لكنها دالة وذلك عند مخاطبة أفراد عائلته بصيغة الجمع Vous[1]. فقد كانت تبدو هذه العائلة في عيون تارو المتسلية كأنها «مجموعة وحوش في معرض»:

«وتخلع عليه عيناه المستديرتان القاسيتان، وأنفه الدقيق، وفمه المستقيم صورة بومة مهذبة... (كان يتراجع) تاركًا زوجته تمر – وهي سيدة قصيرة تشبه الجرذ الأسود – وبعد ذلك يدخل، ومن خلفه مباشرة غلام وفتاة صغيرة يبدوان في ملابسهما ككلبين مدربين» (ص 35).

وبعد ملاحظته لهذه التشابهات، انتقل تارو مباشرة للمطابقة بين هؤلاء البشر والحيوانات التي تشبهها، وقد كان لهذا الاستبدال البسيط أثر كوميدي لا يقاوم:

«فقال الجرذ الأسود:

- إن أباك على حق.

وهنا أخفى الجروان الصغيران أنفيهما في طبقيهما، وعبرت البومة عن شكرها بحركة مقتضبة من رأسها» (ص 36).

تلتصق هذه الألقاب الهزلية بحامليها، فهناك إحالات لاحقة إلى أوثون وعائلته، فقط حينما تحل المأساة بالعائلة تختفي هذه السخرية وتنتقل صورة القاضي من مقام السخف إلى مقام الرفعة.

ثمة استخدام مختلف للصور الحيوانية في قصة حياة تارو حيث تقوم بتدعيم احتجاجاته المتقد ضد عقوبة الإعدام. لقد سبق أن أقلقت كامو هذه العقوبة في

(1) انظر ملاحظات برونو Bruneau حول هذا المقطع في «النثر الأدبي من كامو إلى بروست La Prose littéraire de Camus à Proust.

رواية «الغريب» واستمرت في إزعاجه في السنوات اللاحقة[1]. وبالنسبة إلى تارو فقد تفاقمت صدمته الأولى بعامل شخصي؛ ذلك أن أباه كان يشغل منصب النائب العام وقد سمعه في المحكمة ذات يوم يطالب برأس مجرم شاب:

«لقد غير الرداء الأحمر من الضد إلى الضد. ولم يعد ذلك الرجل الطيب الودود، وإنما راح فمه يهدر بالجمل والألفاظ الفخمة التي كانت تخرج منه تسعى دون توقف كأنها الأفاعي» (ص 316).

فبينما كان الأب يطالب بالعقوبة القصوى، كان الابن يحدق في انتباه شديد إلى المتهم:

«ولكن هذا الرجل القصير الفقير ذا الشعر الأحمر الذي كان يبلغ الثلاثين من عمره كان يبدو لي كأنه مصمم على الاعتراف بكل شيء، وكما لو كان يشعر برعب حقيقي مما فعل ومما سيفعلون به، حتى أنه لم تكد تمر بضع دقائق حتى كنت لا أقدر على تحويل بصري عنه. كان يبدو كبومة أذعرها الضوء القوي» (ص 316).

إن المتهم يشبه «بومة حمراء» استدعي إلى محكمة معادية، يحدق مشدوهًا في الضوء الساطع – هذا المشهد يستحيل أن يمضي دون أن يذكرنا بميرسول. وبالتقنية نفسها كما في كاريكاتير عائلة أوثون، فإن تارو سيقوم باستبدال الحيوان بالإنسان، وهكذا تصبح البومة الحمراء رمزًا لخزي عقوبة الإعدام. ثمة شيء في الأصوات ذاتها للبومة تعطي الانطباع بالعجز الفظ والمثير للشفقة مما يزيد من حدة البرهان:

«الأمر الذي كان يستولي على كل انتباهي هو أمر حكم الإعدام. كنت أريد أن أسوي حسابي مع البومة الحمراء» (ص 318).

---

(1) انظر Thody في: "Camus and Capital Punishment".

«ما يشغلني أنا لم يكن الإدلاء بالبراهين، بل المغامرة القـذرة حيث تغدو بعض الأفواه المصابة بالطاعون تعلن لرجل مصفد بالسلاسل أنه سوف يموت» (ص 321).

يصعب جدًا أن نعقد مقارنة بين الصور في رواية «الطاعون» وبين نظيرتها في رواية «الغريب» فهي تختلف بقدر ما يختلف ريو عن ميرسول. فالصور في الرواية الثانية أكثر عددًا وتتميز بنطاق أوسع وبنسيج أكثر تعقيدًا. ومن الفروق الأساسية أيضًا أن الصور في «الغريب» تتركز في مقطع قصير وحاسم، بينما نجد الصور في رواية «الطاعون» تنتشر في الكتاب بكامله بشكل أكثر انتظامًا، وذلك على الرغم من وجود بعض التمركزات الدالة هنا وهناك. وثمة فرق آخر مهم يكمن في أن كل الصور في رواية «الغريب» تقريبًا ترتبط بتجارب فيزيقية ملموسة، بينما في صور «الطاعون» هناك تمازج بين عناصر مجردة وملموسة، وبين عناصر فيزيقية وخلقية، وأخرى حرفية ومجازية.

على الرغم من هذا التعارض، هناك بعض نقط التماثل في استخدام الصور في الروايتين. فقد كان يتم التحكم في تدفق الصور بشكل صارم في كلتا الحالتين وإن كان ذلك لأسباب مختلفة تمامًا. فالسبب في رواية «الغريب» يعود إلى شخصية الراوي، بينما يرجع سبب ذلك في رواية «الطاعون» إلى تصور الراوي لدوره باعتباره مؤرخًا موضوعيًا يعتمد أسلوبًا مقيدًا يطمس الذات. ويترتب على هذا أنه هناك مجال في الروايتين للاستعارات والتشبيهات البلاغية أو الزخرفية الخالصة، فالصور بكاملها تقريبًا وظيفية ومندمجة في السرد بإحكام، غير أن هذا الدمج يتخذ شكلاً مختلفًا في كل رواية. ففي رواية «الغريب» كانت الغاية من الصور تحفيز جريمة ميرسول بينما كانت وظيفتها الرئيسية في رواية «الطاعون» تحديد الموضوعات الأساسية والتضمينات الأليغورية للقصة من خلال استعارات حية وبارزة يتم تطويرها أحيانًا إلى رموز. وثمة نقطة تشابه أخرى (بين الروايتين) تكمن في نزوع الصور الشاعرية إلى الظهور في حالات الرثاء والتوتر العاطفي، وكذلك في حالات نفسية تأملية وغنائية لتتجاوز بذلك القيود المألوفة التي يفرضها المؤلف على نفسه. إن أمثال هذه الصور نادرة في «الغريب» وهي

أيضًا غير مناسبة، أما في رواية «الطاعون» فهي أكثر حدوثًا وإقناعًا حيث إنها تتناسب مع شخصية ريو. وأخيرًا فإن النغمة المتزنة وتحاشي التأثيرات الأسلوبية القوية التي تميز الروايتين معًا تنزعان إلى تقوية تعبيرية الاستعارة، فالصور التي لا تسترعي الانتباه في لوحات بروست وجيونو الغنية تصبح بارزة في سياق الكتابة البيضاء أو ما سمي «درجة الصفر للكتابة».

السقطة:

كانت «السقطة» (1956) أول رواية[1] لكامو منذ 1947 وأول عمل رئيسي له منذ 1951. وهي من بين أعماله الأكثر التباسًا حيث لم يتفق النقاد حول معناها الجوهري ومزاياها الجمالية. فبينما يدعي شارل برونو بجرأة أن ««السقطة» تعد بدون شك تحفة كامو»[2]، يرى كاتب التراجم الانجليزي السيد فيليب ثودي أنها لا تشبه الروايتين السابقتين في شيء، ويصنفها ضمن المحاولات الوارد في «أعراس» و«الوجه والظهر». ولربما يستقر تقويم الكتاب، في الوقت المناسب، في مكان ما بين هذين الموقفين المتطرفين. ومما لا ريب فيه أن للسقطة أهمية خاصة بالنسبة إلى دارس تقنية السرد عند كامو وذلك من عدة جوانب. وكما كان الأمر في روايتي «الغريب» و«الطاعون» فالقصة يحكيها راوٍ، وإن كانت ثمة اختلافات كثيرة مهمة، فاللغة في رواية «السقطة» شفاهية وليست مكتوبة: إنها بمثابة حوار داخلي «مونولوج»، أو كما أطلق عليها أحد النقاد «سرد اعترافي»[3] يروي من خلاله كلامونس قصة حياته لأحد أبناء بلده (الذي ستكشف الأحداث فيما بعد أنه زميله المحامي)؛ ولذلك فالأسلوب أكثر عامية وعفوية وحيوية مما تكون عليه الكتابة السردية. وكما قال برونو: «نجد في «السقطة» الكلمات والصور اليومية قد أعيد خلقها»[4]. اختلاف آخر دال يكمن في أن كامو أثناء كتابته لرواية «السقطة» غادر موطنه الأصلي شمال أفريقيا إلى طقس أمستردام الضبابي الممطر. ويلعب

(1) الطبعة المعتمدة th207، باريس 1956.

(2) *Petite histoire de la langue française*, vol. II, p. 333.

(3) Hanna, lo. Cit.

(4) Bruneau, loc. Cit.

المشهد بطريقته الخاصة، دورًا مهمًّا في الرواية يماثل الدور الذي تقوم به أشعة الشمس الساطعة فوق شواطئ الجزائر في رواية «الغريب». غير أن الفرق الفاصل يكمن في شخصية الراوي المعقدة والمنحرفة التي تنعكس بصدق في أسلوبه وخاصة في استخدامه للصور.

لقد كان المؤلف حريصًا منذ البداية على تحديد موقف الراوي من اللغة تمامًا كما هو الأمر في رواية «الطاعون». وتتميز طريق كلامونس بالتهكم الذاتي. إنه يكشف عن نفسه من خلال خاصية لغوية فردية صغيرة لكنها موحية، مثله في ذلك مثل القاضي أوتون. ولا يتعلق الأمر هذه المرة بطريقة استخدام ضمير الخطاب ولكن بذلك الاختبار الحاد للادعاء في التركيب الفرنسي المعاصر المتمثل في صيغة Imperfect subjunctive، غير أن الباروديا هنا في «السقطة» جلية حيث يشد كلامونس نفسه انتباهنا إلى ضعفه:

> «عندما كنت أعيش في فرنسا لم أكن أستطيع لقاء رجل فكر دون أن أسارع إلى معاشرته. آه! إني أراك تعثر في صيغة Imperfect subjunctive. إني أعترف بضعفي نحو هذه الصيغة ونحو اللغة الجميلة عامة. الضعف الذي أؤاخذه على نفسه، ثق بذلك» (ص 10).

ثم يمضي في شرح نظراته حول اللغة ببعض الصور المحكمة التي تكشف بسخريتها وتعبيريتها الخشنة عن النغمة الأساسية لمعظم صوره اللاحقة:

> «أعرف جيدًا أن التأنق بالقماش الرقيق لا يفترض اضطرارًا أن تكون أقدامنا قذرة. ولا يمنع ذلك أن الأسلوب مثل نسيج الحرير يستر في الغالب الإكزيما».

ولا يكف كلامونس عن مراقبة ردود فعل سامعه حتى وهو يسخر من نقط ضعفه الخاصة، فيلاحظ بنوع من الدقة أن «العثور في les imparfaits du subjonctif يؤكد ثقافتك مرتين مادمت قد تعرفت إليها أولاً ثم أقلقتك بعد ذلك» (ص 13).

يعترف كلاموس عن طيب نفس بأنه مغرم بالكلمات وبأنه عرضة لأن يطلق العنان لفصاحته «إنه الفيض؛ فما أن أفتح فمي حتى تتدفق الجمل» (ص 17). وسرعان ما نعلم أنه كان يشغل مهنة محامٍ ناجح وبليغ بمدينة باريس:

> «ومضيت أترافع! اعذرني. العادة يا سيدي والموهبة وقلب الأشياء والرغبة أيضًا في أن أكون جديرًا باطلاعك على هذه المدينة» (ص 19).

إن الغرض من مثل هذه الملاحظات ليس الدفاع أو التبرير، وإنما تعطيل الدفقات الغنائية وتحليقات الخيال الشاعري التي يستسلم الراوي لها أحيانًا. فالفقرة المقتبسة أعلاه، مثلاً، تقوم على حلم يقظة مستغرق في الخيال حول آلهة أندونيسيا الغريبة. وفي فصل لاحق ينتهي الاستحضار الخيالي لرحلة في بحر إيجا بهبوط مماثل:

> «منذ ذلك الوقت أخذت اليونان نفسها تنجرف بلا توقف في مكان ما بداخلي، على حافة ذاكرتي... وهاهنا أخذت أنجرف أنا نفسي، لقد أصبحت غنائيًا! أوقفني عزيزي، أرجوك» (ص 114).

ويتردد هذا الموقف لآخر مرة عند نهاية الرواية حينما كان كلاموس طريح الفراش تحت وطأة نوبة من نوبات الملاريا. ومرة أخرى ينتشي بألفاظه الخاصة: «أيتها الشمس والشطآن والجزر تحت الرياح والشباب الذي يثير ذكراه الحزن» وسرعان ما يكبح نفسه:

> «سأضطجع من جديد، سامحني. أخشى أن أكون قد تحمست، ومع ذلك فأنا لا أبكي» (ص 166).

ينبغي النظر إلى صور كلاموس اللافتة من خلال هذه النزعات المتعارضة بين الإسراف في لغة الخيال وتقييدها بالسخرية وخيبة الأمل. لا توجد الصورة بكثرة، هناك حوالي ثلاث صور في كل صفحة، على الرغم من أن معظمها قصير، إلا أنها تلفت الانتباه بحكم غرابتها. ومن بين أهم وظائف هذه الصور، أنها

تقربنا من جو هولاندا وتأثير مناظرها الطبيعية على مشاعر الناس وأفكارهم. ولقد صدق أحد الدارسين بقوله أن ««السقطة» تمثل من الناحية الفنية أولاً وقبل كل شيء دراسة في روح المكان... يحدد المطر والضباب الجو السيكولوجي للسقطة مما يلقي ضوءًا غريبًا يستحيل معه التمييز بين الذنب والبراءة، وبين الكبرياء والتواضع وبين الجد والهزل»[1]. كيف تسهم الصورة في خلق هذه التأثيرات؟

تقوم الصورة بهذا الدور من خلال تماثل نظام ألوانها. وتتميز الصور العديدة التي تصف مختلف مظاهر المشهد برتابتها اللافتة للنظر، وكذا بضبابيتها وعدم وضوح معالمها وابتعادها عن الألوان الحية وتأثيرات التعارض القوي، مشكلة تناغمًا بين الأبيض والرمادي. إن هذا الانطباع لا يتغير مهما اختلفت زاوية النظر إلى المكان. فالبحر يكاد يندمج في رمادية منظر طبيعي:

> «ألا يمثل هذا أكثر المناظر الطبيعية السلبية جمالاً! ترى إلى يسارك كومة الرماد التي ندعوها هنا كثيبًا، والحاجز الرمادي في الجهة اليمنى، الساحل الرملي الداكن تحت أقدامنا، وأمامنا البحر بلون القماش الباهت، والسماء الواسعة حيث تنعكس الحياة الشاحبة. إنه حقًا جحيم رخوٌ، ليس هناك إلا خطوط أفقية، ولا وجود لأي لمعان. فالفضاء عديم اللون والحياة ميتة. أليس هذا هو الزوال الكلي والعدم المحسوس بالعينين؟» (ص 85-86).

إن أمستردام نفسها «عاصمة المياه والضباب تحاصرها القنوات» (ص 160). وتشكل هذه القنوات دوائر ذات مركز مشترك تذكر بجحيم دانتي:

> «هل لاحظت أن قنوات أمستردام ذات المركز المشترك تشبه دوائر الجحيم؟ الجحيم البرجوازي المفعم بالأحلام المزعجة. عندما نصل من الخارج، وكلما تجاوزنا هذه الدوائر

(1) Thody, op. cit., pp. 117f.

تصبح الحياة وبالتالي جرائمها أكثر كثافة وظلمة. هنا، نحن في الدائرة الأخيرة» (ص 19-20).

وتتناغم رمادية سماء هولاندا مع لون الملايين من الحمام التي تفتن كلامونس بحركاتها:

«إن السماء ترى؟ صدقت يا عزيزي. إنها تمسك ثم تتجوف وتفتح أدراج الهواء وتغلق أبواب السحب. إنه الحمام، ألم تلاحظ أن سماء هولاندا مليئة بملايين الحمام. إنها غير مرئية مادامت تصعد عاليًا، ترفرف، تعلو وتنزل بحركة واحدة حيث تملأ الفضاء العلوي بموج سميك من الريش الرمادي الذي يجرفه الريح ثم يرجعه» (ص 86).

«في السماء الداكنة، غدت طبقات الريش رقيقة والحمام صعد قليلاً» (ص 166).

وفي صورة شبه خيالية عند نهاية الكتاب تصور رقائق الثلج التي تسقط على أمستردام كأنها حمام يغزو المدينة:

«أمستردام النائمة في الليل الأبيض والقنوات من الحجر الكريم الداكن تحت الجسور الصغيرة المكسوة بالثلج... انظر إلى أكوام الثلج الهائلة المتراكمة حول زجاج النوافذ. إنها الحمام بكل تأكيد. لقد قرر هذا العزيز النزول. إنه يغطي المياه والسطوح بطبقة سميكة من الريش ويخفق في كل النوافذ. يا له من غزو!» (ص 167-168).

ويتعارض مع هذا «المنظر السلبي» وهذا «الجحيم الناعم» عالم الأحلام والذكريات. ويتميز أهل هولاندا كما يقول كلامونس.

الإيحاء وهم ينسلون في الليل صمتًا فوق دراجاتهم وسط سديم مشوب بضوء النيون مثل لوهنجرن Lohengrin تجره بجعته، الضائع في أحلام حول الأراضي البعيدة:

«إن هولاندا حلم يا سيدي، حلم من ذهب ودخان، إنها أكثر دخانًا بالنهار وأكثر ذهبًا بالليل. وليل نهار يزدحم هذا الحلم بلوهنچرن مثل هؤلاء، يركضون حالمين على عجلاتهم السوداء ذات المقاود العالية؛ بجع حزين يدور، دون توقف، في البلد كله، حول البحار وعلى طول القنوات. إنه يحلم، ورؤوسه وسط سحاباته النحاسية، وينطلق في شكل دائرة، ويصلي هائمًا في البخور الذهبي للضباب فيختفي. لقد رحل آلاف الكيلومترات نحو جاوا الجزيرة النائية» (ص 18-19).

ويكتمل وهم هذه الأحلام البودليرية، من قبل النساء الموجودات خلف وجهات المحلات:

«هؤلاء السيدات خلف واجهات المحلات؟ الحلم يا سيدي، الحلم بنفقات قليلة، الرحلة إلى الهند! هؤلاء الأشخاص يتعطرون بالتوابل. تدخل فيسدلون الأستار ويبدأ الإبحار. تنزل الآلهة على الأجسام العارية فتنجرف الجزر المجنونة والمصففة بالنخيل الكثيف تحت الريح» (ص 21).

أحلام كلامونس هي الأخرى تتألف من ذكريات: «فهناك أحلام باريس حيث ينزل المساء، جافًا على السطح الأزرق بالدخان» (ص 136) وأحلام الجزر اليونانية التي تختلف في إشراقها ووضوحها عن ضبابية محيط زويدر زي Zuyder Zee:

«يتوالى ظهور جزر جديدة على دائرة الأفق. وكان عمودها الخالي من الشجر يرسم حدود السماء وكان شاطئها الصخري يحكم بالضبط على البحر. ليس هناك أي غموض؛ في الضوء الواضح كان كل شيء علامة. ومن جزيرة لأخرى، بدون توقف، وعلى مركبنا الصغير الذي

يزحف مع ذلك، أحسست برغبة في القفز المستمر فوق أعالي الموجات القصيرة الندية في سباق مليء بالزبد والضحك. منذ ذلك الوقت واليونان نفسها تنجرف بلا تعب في مكان ما بداخلي، على حافة ذاكرتي» (ص 113-114).

تتمثل إحدى الوظائف الرئيسية للصورة بـ«السقطة» في كونها أداة لنقل سخرية الراوي وبشكل خاص تهكمه من ذاته واتهامه لها. فبعد إغلاقه لمكتبه بباريس اتخذ كلامونس لنفسه وظيفة جديدة وغير تقليدية؛ وظيفة «القاضي التائب». ففي إحدى حانات أمستردام السيئة السمعة، كان يتجاذب أطراف الحديث مع غرباء مفضلاً أن يكونوا من الطبقة المتوسطة. إنه يروي لهم قصة حياته كاشفًا بقسوة عن نفاقه وعن عيوب أخرى. وهو يفعل هذا بشكل يجعل مستمعه يتعرف نفسه في الصورة التي يدعي كلامونس أنه يرسمها لنفسه:

«أصنع صورة تنطبق على الجميع وعلى لا أحد، إنها، على العموم، قناع يشبه أقنعة الكرنفال، صادقة ومبسطة في الوقت نفسه؛ فنحن لا نملك إلا أن نقول إزاءها: «لقد سبق لي أن التقيت بهذا» وعندما أفرغ من الصورة، كما هو الحال هذا المساء، فإني أعرضها مفعمة بالحزن: «هذا هو أنا مع الأسف!». لقد انتهت المرافعة. ولكن في الوقت نفسه تتحول الصورة التي أمدها إلى معاصري إلى مرآة» (ص 161-162).

وكان يحلو للراوي أيضًا أن يتصور نفسه من خلال دور «القاضي التائب» نبيًا أو إيليا أو بالأحرى صورة معاصرة ليوحنا المعمدان. ويقوم اسمه، المنتحل طبعًا، على هذه الأوهام: "Vox clamens indeserto". Jean-Baptiste clamence [1]. وفي عالمه المشوه، يحرف الراوي ويسخر حتى من رسالته النبوية:

(1) Thody, op. cit., pp. 78.

فهو نبي زائف، إيليا دون مسيح، يوحنا المعمدان يبكي في القفر لكنه يرفض مغادرته:

«في الوحدة والتعب المساعِد يطيب للمرء اعتبار نفسه نبيًا. بعد كل شيء، أجد نفسي منفيًا في صحراء من الحجارة والضباب والمياه الفاسدة، نبي فارغ لزمن رديء، إيليا دون مسيح. مليء بالحمى والكحول، التصق ظهره بهذا الباب العفن، ورفع إصبعه نحو سماء دانية، تغطي باللعنات رجالاً بدون قانون لا يمكنهم تحمل أي حكم» (ص 135).

«إذن أعترف بأنك ستظل مشدوهًا لو أن عربة نزلت من السماء لتنقلني أو لو أن الثلج اشتعل فجأة» (ص 168).

«وفوق الحشد المجتمع، حينذاك سترفع رأسي الطري والمثالي، حتى يتعرفوا أنفسهم هناك وبأني هيمنت عليهم من جديد. كل شيء سينفذ وأنهي، دون أن أرى أو أسمع دور الرسول الزائف الذي يصرخ في الصحراء ويرفض الخروج» (ص 169).

ترتبط هذه الفقرة بإحدى أهم الاستعارات التي يستعملها كلامونس في محاولته لتشويه شخصيته: صورة العلو. إنه شخص مولع بالأماكن المرتفعة سواء من الناحية الفيزيائية أو الخلقية: «لم أشعر أبدًا بالراحة إلا في المواقف الرفيعة، وحتى في الأمور الثانوية للحياة كنت أشعر برغبة في أن أكون في الأعلى» (ص 30). وبغض النظر عن المعاني الدينية التي يفيدها عنوان الرواية «السقطة» فإنه يتضمن إحالة واضحة إلى هذه القمم في الوجود الإنساني. وتصاحب سقوط كلامونس من هذه الأعالي سلسلة من الصور تطور جميعها الموضوع نفسه. ففي أيام نصره واعتداده بنفسه كان يحوم سعيدًا فوق بقية البشر:

«كنت دائمًا أتسلق الأعالي وأوقد هنا أضواءً ساطعة فترتفع نحوي تحية مبتهجة. هكذا على الأقل وجدت لذة في الحياة

وفي سموي الخاص، وكانت مهنتي ترضي هـذه النزعـة إلى القمم... لقد حلقت تمامًا منذ سنوات» (ص 32-37).

ولكنه حينما فقد احترامه لنفسه بفعل تجربة شاقة، لم يعد يقوى على التحليق:

«دون أن أحلق تمامًا كما كان الأمر في السابق، فقد ارتفعت قليلاً فوق الأرض» (ص 12).

وفي النهاية عليه أن يعترف بذنبه وأن يعيش حياة الضيق، تلك الزنازن القروسطوية التي لا تتسع للوقوف ولا للتمدد:

«كان ينبغي اتخاذ النمط الممنوع، العيش بشكل مائل؛ كان النوم سقطة والسهر قرفصة... كل يوم بفعل الإكراه الثابت الذي يصلّب جسده، أدرك المدان أنه مذنب وأن البراءة تقتضي التمدد بابتهاج. هل يمكن أن نتصور وجود شخص في هذه الزنزانة تعود على القمم والجسور العالية» (ص 187).

إنه يفسر عدم التحاقه بالمقاومة خلال الحرب بنوع غريب من التحايل يقوم على ولعه بالأماكن المرتفعة:

«إن العمل تحت الأرض لا يتوافق مع مزاجي ولا مع ميلي للأعالي المشبعة بالهواء. يبدو أنه قد طلب مني أن أصنع نجودًا في كهف طول النهار والليل، في انتظار أن تجيء الوحوش لطردي، أن تفك النجود أولاً وأن تجرني للموت بعد ذلك، إنني أعجب بهؤلاء الذين يسلمون أنفسهم لهذه البطولة المتصلة بالأعماق ولكني لا أستطيع تقليدهم» (ص 143).

وفي نهاية الكتاب، حيث يتحدث الراوي بانفعال محموم وشبه هذياني، يبلغ حافز العلو ذروته من خلال سلسلة من الصور الشديدة الاهتياج تشكل نوعًا من التأليه الذاتي الزائف:

«لقد هيمنت أخيرًا بشكل دائم ووجدت أيضًا قمة حيث أتسلق منفردًا وأستطيع أن أحاكم الجميع... إني أكبر، يا عزيزي، أكبر، أستنشق بحرية. إني فوق الجبل وتحت عيني، يمتد السهل، يا لها من نشوة أن تحس نفسك الإله الأب وأن توزع الشهادات النهائية للحياة الرديئة وللأخلاق. إني أتصدر من بين ملائكتي قمة سماء هولاندا، أرى جموع المحاكمة الأخيرة تصعد نحوي من الضباب والماء» (ص 164-165).

«ينبغي أن أكون أكثر سموًا منكم، فأفكاري ترقى بي. في هذه الليالي أو بالأحرى هذه الصبحيات؛ لأن السقطة حدثت مع الفجر، أخرج وأمشي بسير نزق على طول القنوات... مئات الملايين من الرجال الرعايا ينسحبون بمشقة من السرير... إذن وأنا أحلق بفكري فوق هذه القارة التي خضعت لي دون علمي وأنا أشرب نهار الأبسنت المستيقظ، وأنا ثمل في النهاية بالكلمات القبيحة، فإني أشعر بالسعادة» (ص 165-166).

هكذا تصبح صور العلو التعبير الاستعاري الأسمى لهذيان كلامونس وغروره المرضي، في أشكال متعددة، الحافز المحرك لوجوده ككل.

تعود نقطة التحول في حياة كلامونس إلى إخفاقه في إنقاذ امرأة ألقت بنفسها في نهر السين ذات ليلة، وقد تم توسيع هذه النقطة في صورة غريبة، لم يكن يفصل كلامونس عن المكان الذي وقع فيه الانتحار إلا بضعة أمتار، حيث تناهى إلى سمعه صوت وقع شيء فوق الماء أعقبه صراخ النجدة. ومع ذلك فقد وقف هناك يرتعش مشدوهًا غير قادر على تحريك ساكن قائلاً لنفسه إنه قد فات الأوان للقيام بأي شيء. وبعد ذلك بسنوات شاهد، خلال رحلة بحرية، حطام سفينة فوق الماء فانتابه الذعر نفسه الذي استولى عليه تلك الليلة بباريس:

«لقد فهمت إذن، دون تمرد مثلما نخضع لفكرة لا نشك في صدقها، أن هذه الصيحة التي دوت على نهر السين خلفي وحملها النهر نحو مياه المانش، لم تكف عن السير في العالم وأنها انتظرتني حتى ذلك اليوم الذي التقيت بها فيه، وأدركت أيضًا أنها ستواصل انتظاري على البحار والأنهار وفي كل مكان يوجد فيه الماء المر لتعميدي» (ص 125-126).

يلجأ كلامونس إلى مجموعة من الحيل الكلامية من أجل أن يصب الاحتقار على نفسه وعلى الآخرين، وقد كان يستعير بعض الصور الطبية:

«إن اللامبالاة التي كانت تشغل مكانًا كبيرًا في داخلي لم تجد أية مقاومة فقد نشرت تصلبها... الرئات المسلولة تشفى بأن تجف وهي تخنق شيئًا فشيئًا أصحابها السعداء. هكذا بالنسبة إليّ، فقد كنت أموت بشفائي على نحو هادئ»[1] (ص 123-124).

كان ينتهج في وصف ذاته السابقة كأنها آلة أوتوماتيكية:

«كنت فوق السكك الحديدية وكنت أجري... لقد تملكت الآلة نزوات وتوقفات غامضة» (ص 104).

«حتى أعرض على الأنظار ما كان ببطنه، فقد كنت أريد كسر التمثال الجميل الذي كنت أقدمه في كل الأماكن» (نفسه).

ويسخر من المشاعر النبيلة التي كان يتظاهر بها من خلال بعض الصور الخشنة، ولكنها مع ذلك لا تخلو من حيوية:

---

(1) قد تجدر الإشارة إلى أن كامو نفسه أصيب بالسل حينما كان طالبًا.

«يكفي أن أشم في المتهم الرائحة الأكثر دقة للضحية حتى تشرع سواعدي في العمل... وإنه ليسود الظن حقًا بأن العدالة تنام مع كل مساء» (ص 23-24).

«من قبل لم تكن على لساني إلا الحرية، أضعها على الخبز في فطوري ثم أمضغها طوال اليوم. لقد كنت أحمل في العالم نفَسًا تنعشه الحرية بلذة وكنت ألطم بهذا اللفظ السيد كل مَن كان يعارضني» (ص 153).

إن الغرض الجوهري من اعتراف كلامونس هو أن يورط معه المجتمع في اتهامه لنفسه كما يبدو واضحًا من خلال التفسير الذي يقدمه للقارئ «دون شعور، أتنقل في خطابي من «أنا» إلى «نحن»» (ص 162). ويدعم انتقاده للمجتمع بواسطة مجموعة من الصور اللاذعة:

«إن للأدباء والأنساب.. الكلمة اللازمة ولكنها بالأحرى الكلمة التي تطلق الرصاصة، إنهم يتكلمون في الهاتف مثلما يسددون بالقرينة. ويحسنون التصويب» (ص 139).

«إن الدائرة التي كنت مركزها تحطمت فأخذوا مكانهم في صف واحد مثلما في محكمة. وانطلاقًا من اللحظة التي توجست فيها من وجود شيء بداخلي يمكن محاكمته، فهمت على الجملة أن لهم نزعة جارفة للمحاكمة» (ص 92).

وقد وردت بعض الصور التي تستهزئ على نحو عدواني بالدين العرفي:

«كثير من الناس يتسلقون الآن الصليب فقط لكي نراهم من بعيد، حتى لو اقتضى الأمر أن يداس قليلاً ذلك الذي يوجد هناك منذ فترة طويلة» (ص 132).

«سأعتبر بالأحرى الدين مؤسسة كبيرة للتنظيف، وهو ما كان بالفعل، خلال ثلاث سنوات بالتمام، ولكن لفترة

وجيزة، ولم يكن حينذاك يدعى بالدين. ومنذ ذلك الحين، نفذ الصابون وأمسى أنفنا قذرًا...» (ص 129).

وينتاب كلامونس الذعر لعلمه بأنه يعيش في الحي الذي ارتكبت فيه إحدى أكبر الجرائم في التاريخ الحديث، ويعبر عن رُعبه بواسطة ألفاظ مميزة:

«إني أقطن حي اليهود أو ما كان يدعى هكذا حتى الفترة التي أخلى فيها إخواننا الهيتلريون المكان، يا له من غسل! خمس وتسعون ألف يهودي منفي أو مقتول، إنه التطهير» (ص 16).

ونجد في «السقطة» أيضًا الصور التي تنتمي إلى المجال الحيواني، ذلك المصدر التقليدي لإحداث الأثر الكوميدي والتحقيري. وهي تمد كلامونس في مطلع الكتاب بمدخل ملائم لإثارة اهتمام زبون محتمل. إنه يحيل على صاحب الحانة معتبرًا إياه «الغول المحتوم الذي يقود مصير هذه المؤسسة» ثم يطور الصورة بنوع من الذوق كأنه يود إقناع الغريب بأنه شخص ذو ثقافة وذكاء على الرغم من مظهره الرث:

«أن تكون ملكًا على نزواتك هو امتياز الحيوانات الكبيرة... لقد صدقت، إن خرسه مُصِم. إنه صمت الغابات البدائية، الممل حتى الفم... تخيل رجل الكروسمانيون مأجورًا ببرج بابل!... يحدث أن نستشعر حنينًا إلى البدائيين. ليس لهم أفكار مبطنة» (ص 9).

وبواسطة التقنية نفسها التي رأيناها تعمل في مذكرة تارو، سينعت المضيف من الآن فصاعدًا بـ غوريلا (ص 12-16).

وبفضل مجاورة بسيطة بين صورتين تقليديتين من الصور التي تنتمي إلى المجال الحيواني يتمكن كلامونس من تحقيق أثر مدهش: «بعد أن أحببت ببغاء كان عليَّ أن أضاجع حية» (ص 117). إلا أن هناك صورًا أكثر تكلفًا:

«إننا مضطرون إلى الحذر نفسه الذي يتخذه المروض. فلو أن الحظ التعس شاء أن يجرح نفسه بموسى قبل أن يدخل القفص، فسيكون وليمة فاخرة للوحوش!»

«لقد سمعت بدون شك عن هذه الأسماك الصغيرة في الأنهار البرازيلية حيث تهاجم بالآلاف سباحًا متهورًا، تنظفه في بضعة لحظات في لقم صغيرة وسريعة. فلا تتركه إلا هيكلاً نقيًا؟ هذه هي منظمتهم. «هل ترغب في حياة نظيفة؟ مثل الجميع؟ تقول نعم، بلاشك، كيف نقول لا؟ «اتفقنا، سنعمل على تنظيفك. ها هنا مهنة وعائلة وأوقات فراغ منظمة» وتهجم الأسنان الصغيرة على اللحم حتى العظم» (ص 12).

يوحي الشكل الغريب لتماثيل الآلهة الأندونيسية المعروضة في واجهات المحلات برؤية غريبة لا تخلو من بعض الشؤم:

«يتوسلون إلى هذه الآلهة الأندونيسية المكسرة التي زينوا بها جميع واجهات محلاتهم، والتي تهيم في هذه اللحظة فوقنا قبل أن تعلق باللافتات والسطرح ذات السلالم مثلما تفعل القرود الفخمة» (ص 19).

تلتقي الصورة في «السقطة» مع صور الروايتين السابقتين حول نقطة مهمة: ففي الحالات النفسية التي تغلب عليها أحلام اليقظة والتبجيل الغنائي، تخترق الاستعارات والتشبيهات الشاعرية القشرة الصلبة لتصوف كلامونس كما سبق أن اخترقت التقييد الذي فرضه ريو على نفسه، واخترقت أيضًا لا مبالاة ميرسول. باستثناء هذا وبعض التفاصيل الهامشية، مثل معالجة صور المجال الحيواني؛ فالصورة في «السقطة» تختلف تمامًا كما يختلف السياق والجو العام الذي تنشأ فيه وكذلك الشخصية التي تنبثق عنها. يتبين من الأمثلة الواردة أعلاه أن الخاصية الأكثر بروزًا في هذه الصور هي نبرة السخرية اللاذعة والاستهتار المحبط، التي

تشملها. ومن خلال صوره يكشف كلامونس عن جوانب أخرى من شخصيته، فهو يبدو ذا ثقافة واسعة حيث ينتقي تشبيهاته بحرية، من الموسيقى والأدب والطب والأركيولوجيا وعلم الحيوان. ربما هناك قدر من التباهي في هذه الاستعارات الثقافية وأيضًا في أسلوبه الأنيق والمضبوط. فعلى الرغم من أن هذه الأشياء تأتيه بتلقائية، فإنها قد تكون أيضًا نتيجة رغبة في التعويض عن فقر وجوده الحاضر وقذارته. غير أن كلامونس ليس رجل ثقافة وحسب بل هو رجل الحياة، إنه محاور لامع يتمتع بفطنة حادة وسريعة. وتعتبر الاستعارة أحد أشكال هذه الفطنة الأساسية. وتبدو بعض صوره المحكمة والصارمة مثل الكاريكاتير: «كانت يداه تعزفان على الملامس المرئية للسواحل» (ص 145).

«باريس رسم خداع حقيقي، ديكور هائل يسكنه أربعة ملايين من الأشباح» (ص 11).

«كيف يجوز إلقاء الجميع في المسبح ويجوز لك التجفف في الشمس» (ص 159).

إن العديد من الصور ذات طابع محكم، وهي تنتمي إلى التقليد الفرنسي الذي يرتد إلى لارشوفوكولد على الرغم من نبرتها المعاصرة: «الفجور... غابة لا مستقبل لها ولا ماضي» (ص 120). «فإننا نرى الوضوح أحيانًا في ذلك الذي يلجأ إلى الكذب أكثر مما نراه فيمن يقول الصدق. إن الحقيقة تعمي مثل الضوء. أما الكذب فإنه خلافًا لذلك شفق جميل يضع لكل شيء قيمته» (ص 140)[1].

من الخصائص التي تميز صور كلامونس أيضًا طبيعتها العامية حيث لا يغفل الكاتب لحظة، خلال السرد، عن كون حكاية كلامونس لغة منطوقة وموجهة إلى مستمع. صحيح أن اختياره للتركيب والكلمات لا ينتسب إلى التحاور العادي حيث نجده على عكس ميرسول الذي يروي حكايته في صيغة الماضي غير المحدد، يستخدم الماضي المحدد الأكثر فصاحة[2]. وقد شهدناه وهو يعترف بضعفه في

(1) Cf. Cruickshank, *Albert Camus and the literature of Revolt*, p. 181.

(2) تارو استعمل أيضًا الماضي المحدد عندما روى لريو قصة حياته.

ميله إلى صيغة Imperfect subjunctive. وعلى الرغم من ذلك فإن سرده يزخر بحيوية إلى درجة يكاد المرء معها يسمع صوته بحيث لا يتميز السرد بالنبرة فقط ولكن أيضًا بالإيقاع وانثناءات الحديث الحي. ويترتب على هذا نتيجتان مهمتان بالنسبة إلى الصورة. أولاً، إن الصورة تتحرك بسرعة فائقة، حيث إن معظمها يتبدل بسرعة لدرجة أنها إما تندمج فيما بينها أو في السياق. وهناك اللمسات الاستعارية، التي تقتصر أحيانًا على كلمة أو كلمتين، تستمر في الظهور والاختفاء وفقًا لنزوة التداعي. ولعل مثالاً آخر يكفي لإعطاء فكرة عن الطبيعة الزئبقية للصورة:

> «في السابق كان منزلي مليئًا بالكتب نصف مقروءة. إن هؤلاء الأشخاص الذين ينتزعون الكبد السمين ويلقون بالبقية يثيرون الاشمئزاز. ومن جهة أخرى، لم أعد أحب سوى الاعترافات، وكتاب الاعتراف يكتبون خاصة لكي لا يعترفوا ولا يقولوا أي شيء مما يعلمون. عندما يدعون اللجوء إلى الاعترافات، فهي لحظة الارتياب حيث سيتم تمويه الجثة. صدقني، فأنا صائغ، إذن فقد حسمت. لم تعد هناك كتب ولا الأشياء الباطلة، الحقيبة الضيقة نظيفة ومبرنقة مثل نعش. ومن جهة أخرى، هذه الأسرة الهولاندية الصلبة جدًا بأغطية نظيفة معطرة بالنقاوة، حيث نموت فيها سلفًا» (ص 140-141).

من الخطأ القول بأن الصور مفككة، فالروابط المتداعية واضحة جدًا، غير أن حركة الصور تساير التدفق المتقطع والملتوي لكلام شخص على درجة عالية من الذكاء والخيال يتميز بمهارة حرفية في طريقة استعماله للكلمات.

ينعكس الأصل التخاطبي لصور كلامونس أيضًا على نبرتها. فقد تبين من الأمثلة المقتبسة هنا أن صوره غالبًا ما تكون عامية ومألوفة وخشنة. والملاحظ أن العنصر الثقافي والشاعري في صور كلامونس يتعارض بحدة مع تلك الصور المختلفة التي يستمدها من التنظيف والاستحمام والغسل، وكذلك مع التشبيهات

التي تصور الأسلوب كأنه قماش قطني يغطي مرضًا جلديًا إكزيما، وتصور الحرية كأنها ما ينشر فوق شرائح الخبز والزبدة لتحلية النفس. وما يدعم هذا الانطباع هو وجود بعض الكليشيهات التي تغلب عليها النكهة العامية: «الكل يتلوى بالتشنج مثل عفريت تحت الماء المقدس» (ص 108)؛ «وضعت الكائنات على نحو ما في الثلاجة حتى تكون تحت تصرفي في يوم ما» (ص 80). وهذا ما كان يدور في ذهن السيد برونو حينما قال بأننا نجد في «السقطة» كلمات وصور اللغة اليومية وقد أعيد إبداعها فنيًا.

مهما كان تقديرنا لمزايا «السقطة» فليس من شك في كونها تمثل انتصارًا حقيقيًا من الناحية الأسلوبية. لقد أظهر كامو براعة فنية فائقة ومواهب محاكاتية في خلقه أسلوبًا يمكن من خلاله لشخصية كلامونس المعقدة والمريضة أن تعبر عن نفسها. هذا المشكل الأسلوبي يشبه في بعض أوجهه المشكل الذي عولج بنجاح في «الغريب»: ففي الحالتين معًا كان يجب منح لغة خاصة لشخصية شاذة وسوية في الوقت نفسه. ومع ذلك، فهناك اختلاف بالغ الأهمية بين الروايتين. في «الغريب» عمد كامو إلى إقصاء كل ما قد لا يناسب شخصية الراوي. أما في «السقطة» فإنه يعمد إلى وصف كلامونس من خلال مجموعة من الخصوصيات اللغوية الإيجابية. وتحتل الصورة موقعًا بارزًا ضمن هذه الأخيرة، فبدونها ستكون الصورة الشخصية اللغوية لكلامونس ناقصة وعاجزة أيضًا. وإذا ما نظرنا إلى صور «السقطة» معزولة فإنها لن تكون ذات قيمة عالية، إلا أنها تكتسب أهمية بارزة من خلال البنية الشاملة للرواية. في «الغريب» تزودنا الصورة بحافز الجريمة، وفي «الطاعون» تزودنا الصورة بسلسلة من الرموز الكبرى، وأما في «السقطة» فإن الصورة جزء من مادة الأسلوب ذاته.

المنفى والملكوت:

«المنفى والملكوت» (1957) مجموعة تتكون من ست قصص قصيرة، واحدة منها يحكيها راوٍ والبقية الخمس يضطلع المؤلف نفسه بحكيها. هذه إذن فرصة لاختبار ما قاله سارتر وآخرون عن أسلوب كامو الذي تطغى عليه لغة الرواة. إذا كان صحيحًا أن كامو يميل بطبعه إلى شكل تعبيري يتميز أساسًا بخياله وغنائيته

وشاعريته، فإننا نتوقع أن هذه الغنائية، المقيدة حتى الآن بسياقات خاصة، ستنجح في التخلص من تلك القيود في الحكايات الخمس التي يرويها كامو بنفسه.

غير أن نظرة عابرة للكتاب كافية لإظهار خطأ تلك التوقعات. ولعل المفارقة أن القصة التي يحكيها الراوي هي الوحيدة التي تتوفر فيها الصور بكثافة عالية. أما في بقية القصص فقد تنعدم الصور بشكل واضح أو على الأقل يكون استخدامها ضعيفًا. ففي ثلاث قصص[1] «البكم» و«الضيف» و«جوناس» يكون العنصر الاستعاري هامشيًا، إذ يتم تقليصه إلى الحد الأدنى الذي يضمن إمكانية السرد مع بعض اللمسات الوصفية. ولا نجد في أعمال كامو نظيرًا لهذه القصص من حيث اقتراب نثرها لـ«درجة الصفر». وقلما نجد أسلوبها العاري ينتعش بواسطة صورة تمتلك حظًا من الأصالة:

> «وكانت تتكون في نفسه أحيانًا كلمة التعاسة، ولكنها كانت تختفي في الحال، كأنها فقاقيع تولد وتنفجر في وقت واحد» («البكم»، ص 61).

> «وعندما أطفأ دارو المصباح، بدت الظلمات تتجمد دفعة واحدة» («الضيف»، ص 78).

> «وكان ارتفاع السقوف الغريب حقًا وصغر الغرف يجعلان من هذه الشقة مجموعة غريبة من متوازيات مستطيلات مكسوة كلها تقريبًا بالزجاج وكلها أبواب ومنافذ لا يجد الأثاث فيها سندًا، وتبدو فيها الكائنات الضائعة في الأشعة البيضاء القوية كأنها أحجام صغيرة تسبح في إناء مملوء» («جوناس»، ص 93).

---

(1) وردت هذه القصص مترجمة إلى العربية في كتاب بعنوان «قصص كامو»، ترجمة عايدة مطرجي إدريس، دار الآداب، بيروت. وسنعتمد هذه الترجمة في نقل نصوص هذه القصص إلى العربية، مع إجراء تغييرات أسلوبية بها كلما كان الأمر يقتضي ذلك.

وتتمتع القصتان اللتان يرويهما المؤلف بنفسه بأهمية أسلوبية خاصة. تحتوي «الزوجة الخائنة»[1]، وهي النص السردي الوحيد الذي تشكل فيه المرأة شخصية مركزية، صورة لافتة جدًا. جانين زوجة في منتصف العمر تصحب زوجها، وهو رجل أعمال فرنسي، في رحلة إلى مدينة عربية في الصحراء، وبينما هو نائم ليلاً تصعد الزوجة إلى السطح فوق قمة الحصن وتميل على الشرفة فتستغرق في تأمل النجوم التي تتحرك ببطء. وفجأة غمرتها تجربة كونية أحست معها باتحاد جسدي مع الطبيعة. وقد تم التعبير عن هذا بصورة قوية:

> «كانت تنتظر فقط، وهي ضاغطة بطنها على الحاجز، ممتدة نحو السماء المتحركة، أن يهدأ قلبها بدوره إذ كان مايزال مضطربًا، وأن يسود الصمت فيها. وأخذت آخر النجوم تترك عناقيدها تتدلى أخفض بقليل على أفق الصحراء، ثم تجمدت، وإذ ذاك ابتدأت مياه الليل تملأ جانين بعذوبة غير محتملة، وتُغرق البرد، وتصعد قليلاً قليلاً من غور كيانها الغامض وتفيض بأمواج لا تنقطع حتى فمها المليء بالآهات. وفي اللحظة التي تلت، كانت السماء تمتد فوقها، وهي منكبة على الأرض الباردة» («الزوجة الخائنة»، ص 25-26).

ثمة اهتمام كبير على امتداد القصة بمظاهر الضوء المتغيرة التي يتم تحليلها من خلال مجموعة من الصور التعبيرية. هناك أولاً حدة ضوء شمس الأصيل أثناء صعود جانين وزوجها إلى سطح الحصن:

> «كان الهواء المشع يبدو مهتزًا حولهما، اهتزازًا كان يزداد امتدادًا كلما كانا يتقدمان، كما لو أن مرورهما كان يولد على صفحة زجاج الضوء موجة مصدية تمتد رويدًا رويدًا» («الزوجة الخائنة»، ص 19).

---

(1) اعتمدنا في نقل نصوص هذه القصة إلى العربية على ترجمة عايدة مطرجي إدريس المشار إليها سابقًا.

«أخذ الضوء يضعف تدريجيًا. كانت الأشعة تتمدد ببطء.
فبعد أن كانت جامدة، أصبحت سائلة» (ص 20).

وبعد عودتها إلى السطح، شاهدت انجراف آلاف النجوم في السماء، كأنها قطع جليدية لامعة:

«وفي كثافات الليل الجاف البارد، كانت آلاف النجوم تتشكل بلا انقطاع. وكان جليدها اللماع، المنفصل عنها فجأة، ينزلق بمهل نحو الأفق. ولم تكن جانين تستطيع أن تنزع نفسها عن تأمل هذه النيران التائهة» (ص 25).

ثمة صورة عند نهاية القصة تحدث هبوطًا مفاجئًا وقويًا، وقد سبق استخدام هذه الصورة في «الغريب»؛ عندما عادت إلى الحجرة بالفندق وهي لاتزال تحت تأثير تجربتها قام زوجها الذي كان يبدو شبه نائم بإشعال النور: «ونهض فأشعل النور الذي صفعها في ملء وجهها» (ص 26).

في «الحجر الذي ينبت»[1] وهي آخر قصة في المجموعة، تجتمع صور عديدة لبناء انطباع عام حول السيولة، إذ يتم وصف النهر والمطر من خلال سلسلة من الاستعارات، كما يتم امتصاص ظواهر أخرى، المجردة منها والملموسة، في عنصر الماء. إن نبرة الصور هنا تنسجم تمامًا مع رطوبة المنظر الطبيعي: زاوية بعيدة في البرازيل حيث يقوم مهندس فرنسي داراست ببناء سد. لقد تم تشخيص النهر الذي يعبره ليلاً في أشكال حيوانية تذكرنا بالطريقة المبكرة لكامو:

«النهر الذي لم يكن يتبدى إلا بشكل حركة ظلام واسعة مغروسة بحراشيف لماعة. وبعيدًا عن الجهة الأخرى من الضفة، كان الشاطئ، ولابد، هو هذا الليل الكثيف المسمر» («الحجر الذي ينبت»، ص 119-120).

---

(1) رجعنا في ترجمتنا لنصوص هذه القصة إلى كتاب «قصص كامو» المشار إليه.

«وبعد أن انطفأت الأنوار، كان النهار يرى تقريبًا، أو على الأقل بعض أضلاعه الطويلة السائلة التي كانت تلمع هنا وهناك» (ص 120).

«وشد النهر على الطرق ورفعه فوق سطح الماء» (ص 122).

ثم سرعان ما نجد صورتين تشبهان السماء والغابة بإسفنجة، مما يعزز انطباع الرطوبة:

«كانت رائحة تافهة، منبعثة من الماء والسماء الإسفنجية تنتشر» (ص 122).

«وكان حجاب من الماء الخفيف يسقط الآن على مساحة الأشجار كلها، وكانت الغابة الكثيفة تمتصه بلا ضجة كأنها إسفنجة ضخمة» (ص 127).

كل شيء يصير سائلاً في هذا الجو. تصور آلاف الأميال من الغابات كأنها «بحر نباتي» (ص 123)؛ الحرارة تنزل من السماء في موجات تكاد تكون مرئية (ص 147)؛ السماء والنجوم تتحول إلى سوائل:

«وكانت السماء السوداء الباهتة تبدو مائعة بعد. وفي مياهها الشفافة والقاتمة، المنخفضة على الأفق، بدأت النجوم تشتعل. وكانت سرعان ما تنطفئ، وتسقط واحدة واحدة في النهر، كما لو أن السماء كانت تقطر شعاعاتها الأخيرة» (ص 139).

وحتى التجارب المجردة أصابتها هذه السيولة الكونية:

«كانت هذه الأرض كبيرة أكثر مما ينبغي، كان الدم والمواسم تختلط فيها، وكان الزمن يصبح سائلاً» (ص 144).

«واستنشق بجرعات يائسة رائحة البؤس والرماد التي كان يعرفها، واستمع في داخله إلى موجة فرح غامض ولاهث لم يكن يستطيع أن يسميه» (ص 153).

في «الحجر الذي ينبت» وعلى نحو خاص في «الزوجة الخائنة»، تضطلع الصور بدور مهم ومميز في بنية هذه القصص ومناخها. غير أن أهمية هذه الصور تتلاشى بالمقارنة مع الصور العنيفة والمركزة التي تشكل نسيج «الجاحد» أو «فكر مشوس»[1]. وهي القصة الوحيدة في المجموعة التي يقوم بحكيها راوٍ. وقد لا يكون لفظ الراوي مناسبًا بشكل تام، فالسرد هنا لا ينحو نحوًا عاديًا، بل هو اختبار لتقنية «تيار الوعي» التي درسها كامو عن كثب عندما اقتبس للمسرح الفرنسي عمل فولكنر: «قداس من أجل راهبة». يتخذ الحكي صيغة المونولوج بواسطة مبشر فرنسي حاول القيام بهداية قبيلة أفريقية بدائية فيتعرض للتعذيب والتشويه إلى أن يتخلى عن عقيدته المسيحية ليعتنق عبادة أصنام معتقليه. وقد قام رجال القبيلة بقطع لسانه ولكن كلامه الداخلي لم يزده إلا انفعالاً عندما كان في كمين يحمل بندقيته مصممًا العزم على قتل المبشر القادم لتعويضه. تقوم معظم الصور الجامحة التي دارت بذهنه حول معاناته المادية: الحر من الخارج والألم من الداخل. يهيمن على كيانه الإحساس بالحرارة وتوهج الشمس، وسرعان ما تذكرنا الاستعارات التي يصف بها إحساسه هذا، بمشهد الشاطئ في رواية «الغريب». هنا أيضًا يتم استخدام التماثلات المرئية والملموسة نفسها وإن كانت في صيغة شعورية مختلفة:

«إنهم كالشمس التي لا تني إلا في الليل، تلفح دائمًا، بتوهج وفخر، كما تلفحني بشدة الآن، بشدة أكثر مما ينبغي، كضربات رمح ملتهب خرج فجأة من الأرض» («الجاحد»، ص 34).

---

(1) رجعنا إلى الترجمة العربية لهذه القصة المنشورة بكتاب «قصص كامو» المشار إليه سابقًا.

«كنت هنا، مرميًا على ركبتي في جوف هذا الترس الأبيض، مهترئ العينين بسيوف الملح والنار التي كانت تخرج من جميع الجدران» (ص 35).

«وبين تشققات الصخر، أرى الثغرة التي أحدثتها في معدن السماء المحمي، فم سريع الحركة كفمي، يقيء بلا انقطاع أنهارًا من اللهب فوق الصحراء التي لا لون لها» (ص 39).

هنا أيضًا مثلما في «الغريب»، يترتب على الحرارة الملتهبة بعض الملموسات السمعية:

«وعندها أخذت الحرارة تزأر» (ص 41).

«إنني أحس الشمس على الحجر فوقي، إنها تضرب، تضرب كمطرقة على جميع الأحجار، وهذه هي الموسيقى، موسيقى الظهيرة الرحبة، اهتزاز الهواء والأحجار على بعد مئات من الكيلومترات» (ص 35).

«وكانت السماء تصدي طويلاً تحت ضربات شمس الحديد، فتبعث أصداء شبيهة بأصداء صفائح محماة» (ص 36).

يبالغ خيال الجاحد المحموم في إقامة التعارض بين الليل والنهار، وفي تصور الراحة التي سيجلبها له الظلام:

«هذه الحفرة وسط الصحراء، حيث تقف حرارة النهار مانعًا لأي احتكاك بين الكائنات، وتنصب بينهم نوارج من اللهب الخفي والبلور المحرق، حيث يجمدهم برد الليل واحدًا واحدًا من دون استطراد في قواقعهم المجوهرة، أولئك السكان الليليين في كتلة جليد ناشفة، سكان الإسكيمو السود الذين يرتجفون دفعة واحدة في مساكنهم الجليدية المكعبة» (ص 34).

«والليل وحده كان يستطيع أن ينقذني بنجومه الرطبة وينابيعه المظلمة... فسوف أرى الليل على الأقل يصعد من الصحراء ويجتاح السماء كأنها هو كومة باردة من الذهب تتدلى من المجرَّة المظلمة حيث أستطيع أن أشرب حتى أرتوي، وأن أرطب هذا التعب الأسود والجاف» (ص 40).

الاهتياج والهذيان نفسها يطبعان وصف المدينة والمناظر الطبيعية. ثمة عنصران يهيمنان على المشهد: الشمس وملح الأرض. كل الأشياء الموجودة في المنزل الصحراوي الكئيب تأكل محيطها بحدة موجعة بفعل الحر:

«وأمواج الرمل الممتدة على مئات الكيلومترات، المحتدمة في مدها وجزرها تحت الريح، والجبل من جديد، المزروع كله بالأعلام السوداء، ذو الزوايا الحادة كالحديد. ومن وراء الجبل يتوجب وجود دليل للذهاب إلى بحر الحصى الأسمر، المترامي إلى ما لا نهاية، المزمجر من الحر، الملتهب بمائة مرآة مزروعة بالنيران حتى هذا المكان عند الحدود الفاصلة بين بلاد السود والبلد الأبيض، حيث ترتفع مدينة الملح» (ص 33).

لقد كان لاسم المدينة نفسه رنين مشؤوم: «تاغازا، ذلك الاسم الحديدي الذي ظل يقرع رأسي منذ عدة سنوات» (ص 31). ثمة صورة يمكن اعتبارها صدى باهتًا لوصف وهران في «المينوتور» و«الطاعون»، إنها صورة عالم مغلق على ذاته: «ترتفع قليلاً قليلاً السطائح المشتركة المركز نحو صفحة السماء الزرقاء زرقة قاسية والتي تستند على ضفاف الخابية» (ص 35).

تمثل هذه الاستعارة الأخيرة نقطة بداية لفقرة تتميز بصور تبهر بكثافتها وتصطدم بخيال جامح ومجسَّم:

«فكيف يمكن العيش في مدينة الملح، في جوف هذه الخابية المملوءة بحرارة بيضاء؟... وعندها يتألق كل شيء في بياض

ساطع، تحت سماء منظمة هي أيضًا حتى قشرتها الزرقاء. وكنت أصبح أعمى، في تلك النهارات التي يتأجج فيها حريق لا يتزحزح مدة ساعات فوق سطائح بيضاء كانت تبدو أنها تلتقي جميعًا كما لو أنهم ذات يوم، كانوا قد غزوا معًا جبلاً من الملح، فمهدوا أولاً ثم حفروا الطرقات وداخل المنازل والنوافذ، أو كأنها، وهذا أصح، كانت قد قطعت جهنمها البيضاء الملتهبة بأنبوب ماء مغلي» (ص 34).

ويسهب الجاحد بدقة مازوشية في تفاصيل التعذيب الذي مورس عليه. تبدأ القصة بوصفه الواقعي الموجع لآلامه الجسدية منها والعقلية:

«أية فوضى! أية فوضى! يجب أن أنظم الأشياء في رأسي، فمنذ أن قطعوا لي لساني، أخذ لسان آخر، لا أدري، يمشي بلا انقطاع في مخي، شيء ما يتحدث أو أحد ما، يصمت فجأة ثم يبتدئ كل شيء من جديد. أوه، إنني أسمع أشياء أكثر مما ينبغي. ومع ذلك فلست أنا الذي أقولها. أية فوضى! وإن أنا فتحت فمي، صعدت ضجة شبيهة بضجة البحص حين يحرَّك» (ص 29).

حتى فعل البتر نفسه يتم سرده بالعناية المرضية نفسها بالجزئيات: «وضغطت على حنكي يد من فولاذ بينما فتحت يد أخرى فمي وانتزعت لساني حتى نزف؛ أتراني أنا الذي كنت أصيح صيحة الحيوان هذه؟ أحسست بلمس قاطع ورطب. أجل رطب يسري على لساني» (ص 41).

وحينما سمع فيما بعد أن تاغازا تستعد لاستقبال مبشر آخر، شعر كما لو كانت هناك عجلة من الإبر والسكاكين تدور بداخله (ص 43).

إن لديه أيضًا رؤية ملموسة لحالات الذهن وعملياته المجردة. وتسترد صورة سيلان الزمن العتيقة قوتها الأصلية في السياق الآتي:

«كانت الأيام تتالى، ولم أكن أميزها تقريبًا كما لو أنها كانت تميع في الحر المحرق وانعكاسات جدران الملح الخفية؛ ولم يكن الزمن بعد إلا خفقًا لا متساويًا كانت تنفجر فيه فقط، على مسافات منتظمة، صرخات ألم أو امتلاك» (ص 39).

إن الشمس التي تضطلع بدور مهم في قصة «الجاحد» بفضل قوتها المهلكة وثقلها المادي المطبق، يمكن اعتبارها، في مستوى مجرد، رمزًا للسلطة والهيمنة. لقد تم الترحيب، في معهد لاهوتي، بالكاهن الشاب القادم من مقاطعة بروتستانتية، باعتباره «شمس أوسترلتز» (ص 30)، فخرج معتدًا لإخضاع هؤلاء المتوحشين مثل شمس جبارة (ص 32). وبعد ردته، صار يبدو له أن قوة الصنم لا تقل عن قوة الشمس ذاتها: «يسود الصنم كما تسود هذه الشمس الوحشية على بيتي من الصخر» (ص 39). اسم الصنم ذاته، را Râ، له معنى رمزي: إنه الاسم نفسه الذي كان يحمله إله الشمس في مصر القديمة. وحينما يعتنق الجاحد عبادة الأصنام، عقيدة القوة الهمجية، سيكتسب جملة من القيم الجديدة قدمت للقارئ في صور عديدة على نحو ملموس:

«كانوا قد خدعوني، فملك الخبث وحده كان بلا عيوب؛ لقد خدعوني، فالحقيقة صريحة وثقيلة وكثيفة، إنها لا تحتمل الفروق الدقيقة» (ص 42).

«لست ميتًا، ولكن حقدًا فتيًا قد انتصب يومًا في الوقت نفسه الذي وقفت فيه» (ص 41).

«الحقد، منبع كل حياة؛ والماء المنعش كالنعناع الذي يجلد الفم ويحرق المعدة» (ص 42).

من بين الأعمال النثرية السردية التي نشرها كامو، تعد «الجاحد» أكثرها كثافة استعارية، وهي تبرز حقًا الحدود القصوى التي يمكن أن تصل إليها الصورة في هذا الجنس. في قصة عدد صفحاتها ستة وعشرون يحتشد قدر كبير من الصور العنيفة، كان سيبدو فيها شيء من الإفراط لو لم تكن مندمجة على نحو تام في

السرد. اعتبارًا لحالة الجاحد العقلية، واعتبارًا لتقنية «تيار الوعي» Stream-of-consciousness التي تقدم لنا هذه الحالة من خلالها، فقد كان يتحتم التعبير عن هواجسه وهذيانه في لغة استعارية. وبالفعل، لم تكن لتتأتى صياغة مثل هذه التجارب الاستعارية بأي طريقة أخرى.

ضمن القصص الست الموجودة في «المنفى والملكوت»، نعثر على أسلوبين في الكتابة يختلفان اختلافًا كليًا عن بعضهما؛ كل شكل منهما يبدو هنا في حدوده القصوى: فالصور الهستيرية «المسرفة» في «الجاحد» تتعارض بشكل حاد وبارز مع «الأسلوب الأبيض» الذي نجده في القصص الثلاث التي تتبع «الجاحد»، بينما نجد «الزوجة الخائنة» و«الحجر الذي ينبت»، اللتين تتميزان بمزيج متحفظ من الصور، في بداية المجلد ونهايته. إن هذا التوزيع للأسلوب هو على عكس ما يتوقعه المرء: لم يكن ليطلق العنان لخياله اللغوي إلا حينما يكون في إمكانه الاختفاء وراء راوٍ. ويكمن حل هذا التناقض الظاهري في اضطلاع كامو، وهو فنان على درجة عالية من الوعي بالذات والوعي بنقد الذات، باستخدام الصور فقط حينما تخدم غرضًا واضحًا. ولعل هذا يفسر غزارة الصور في «الجاحد» حيث تمثل مقوّمًا أساسيًا، على نحو ما يفسر استخدامها المحدود في القصتين حيث تساعد على خلق بعض التأثيرات المعينة، ويفسر كسوفها الفعلي في بقية المجلد حيث لم تكن هنالك حاجة إليها، إلا باعتبارها أداة زخرفية – وهي حاجة لم يكن لكامو أن يُقِرَّ بها في عمل روائي.

قد يُعترض على هذا التفسير لكونه يفترض درجة عالية من الوعي في معالجة جهاز أسلوبي. إلا أن ما قلته أعلاه لا يوحي بأن الاختيار كان في جميع الحالات اختيارًا واعيًا ومتعمدًا؛ ويغلب على الظن أن الأمر كان يتعلق بإحساس غريزي، يصير حادًا بفعل العادة، لما يمكن اعتباره مناسبًا في سياق ما. وفي الوقت نفسه، لا يمكن إقصاء عنصر التعمد كلية بالنسبة إلى كاتب يملك وعي كامو اللغوي. وقد سبق لنا الوقوف على ملاحظاته المتكررة حول قضايا الأسلوب، ووعيه المهذب بمخاطر اللغة. كما سبق لنا أيضًا ملاحظة العناية الفائقة التي أبان عنها في جعل رواته يكتبون ويتحدثون بطريقة تناغم وشخصياتهم. وقد نجد تقديرًا لموقفه

عندما كان منكبًا على «المنفى والملكوت» في رسالة كتبها في أغسطس 1956:
«الحقيقة هي أني أعتبر نفسي، أولاً وقبل كل شيء فنانًا، وأن مشاكل الأسلوب والتأليف لا تفتأ تشغلني خاصة عندما أرفض الانفصال عن قضايا اليوم»[1].

*   *   *

إن تقويمًا عامًا للصورة عند كامو يبدو صعبًا بحكم قدرته اللافتة على إرباك نقاده وإحداث خط جديد في كل عمل سردي. فبعد رواية «الغريب» مثلت «الطاعون» تغييرًا كاملاً في معظم النواحي على الرغم من وجود قدر من الاستمرارية بين الكتابين (مشهد أفريقيا الشمالية والانشغال بمسألة العبث، وقضية عقوبة الإعدام إلخ) ويمكن القول إن التجربة المعتمدة في رواية «الغريب» قادت إلى طريق مسدود وأنه كان طبيعيًا بالنسبة إليه أن يتقدم من تحليل موضوعي للعبث إلى تمرد عاطفي عميق ضده. ومع ذلك فإن رواية «السقطة» لم يكن لها روابط بالكتب السابقة، كما أن مكانة هذه الرواية في إطار التطور الفكري لكامو أبعد ما تكون عن الوضوح. وأما «المنفى والملكوت» فلها ارتباط أوضح بموضوعات وطرائق كامو السابقة. وتمثل «الجاحد» تجربة جريئة في استخدام أداة جديدة. ومهما كان الأمر فإن الاختلاف في المضمون يوازيه اختلاف حاد في الشكل مما يفضي إلى استعصاء المفاهيم الأسلوبية بشكل خاص.

تختلف الصورة في الكتب الأربعة بقدر ما تختلف فيها مظاهر الأسلوب الأخرى. ومع ذلك فإن بعض النزعات المتميزة تبدو واضحة. أولاً، يبدو جليًا أن كامو لم يكن ينتمي لصنف «مبدعي الصور الملهمين» أي صنف المؤلفين الذين وإن اختلفوا عن بعضهم اختلاف بروست عن جيونو فإنهم يفترضون أن المشابهات ضرورة ملزمة ووسيلة لا يمكنهم التعبير بدونها. ترد التشبيهات والاستعارات على كامو بيسر طبيعي، غير أن مزاجه ونظرته الكلية تحولان دون الانسياق مع التيار التصويري المتدفق إلا في الحالات التي تقتضي فيها القصة ذلك.

---

(1) Quoted by Thody, op. cit., p. 93. cf. Ö. Söderg. "Un Aspect de la prose de Camus: Le rythme ternaire". *Studia Neo-philologica*, vol. XXXI (1959), pp. 128-43.

وهناك استنتاج سلبي جوهري آخر يتعلق بالعنصر الاستعاري. فعلى الرغم من كون هذا العنصر يتفاوت من كتاب لآخر، فإنه في كل كتاب يستمد من حقل ضيق نسبيًا ينطبق على عدد محدود من الموضوعات. ففي رواية «الغريب» نجد معظم الصور مستمدة من مجال الانطباعات الحسية ومتمركزة حول تجربة حاسمة. وفي رواية «الطاعون» يرتبط الجزء الأكبر من الصور بالوباء في مظاهره المختلفة التي غالبًا ما يعبر عنها من خلال بعض الرموز المتكررة والحوافز الأليغورية مثل الدراسة ومشابهة الحرب وكذلك مشابهة الحبس إلخ. وفي رواية «السقطة» تمتد استعارات كلامونس اللامعة على نطاق أوسع إلا أنها في الغالب ما تكون وجيزة وعارضة؛ والبعض منها هو الذي تطور إلى صور كاملة. وتستخدم «الجاحد» أساسًا مصادر الاستعارة نفسها المستخدمة في رواية «الغريب» على الرغم من الاختلاف «العاطفي» بينهما. وأما في القصص القصيرة الأخرى فتقتصر الصور على حافز أو حافزين محددين. إن هذا التقييد يميز كامو بحدة عن كاتب مثل بروست حيث بإمكان أي شيء أن يصبح فعليًا مصدرًا أو موضوعًا لصورة. ومن تحصيل الحاصل أن نقول إن هذا التقييد ليس بالضرورة علامة على موطن ضعف، فجيونو مثلاً وإن كان يستقل الصور على نحو أوسع إلا أنه يبقى ضمن حدود أضيق. ومع ذلك ليس هناك توازٍ تام بين الحالتين. ففي روايات جيونو المبكرة كانت دائرة من الصور المتجانسة تكون جزءًا جوهريًا من جمالية جيونو وفلسفته القائمة على وحدة الوجود. وأما صور كامو فتنسجم إلى حد بعيد مع بنية كل عمل لدرجة أنها تنحصر بالضرورة في بضعة موضوعات رئيسية. ومن جهة ثانية لم يكن هناك مبرر فعلي لكي لا تستمد هذه الصور من مصادر أكثر تنويعًا. إن انطباعي، مع استثناءات بارزة، هو أن كامو كان في أوجه حينما كانت مصادر صوره وموضوعاتها معًا ظواهر مادية ملموسة. إن هذا النزوع إلى ما هو ملموس، والذي لا يمكن اعتباره مفاجئًا على الإطلاق عند كاتب متوسطي Mediterranean، يعتبر خاصية مميِّزة لأسلوب كامو، غير أن «السقطة» تحذرنا أن هذه الخاصية لربما كان سيطرأ عليها تغيير لولا وفاته المبكرة.

من أبرز خصائص الصورة عند كامو طبيعتها الوظيفية المتمثلة في الدور الديناميي الذي تلعبه في بنية كل قصة فهناك مثلاً تأثير الشمس المحرقة على ميرسول وعلى الكاهن المرتد؛ تعدد دلالة الطاعون بين كونه وباءً حقيقيًا

وأليغوريا سياسية ورمزًا أخلاقيًا وميتافيزيقيًا، عادة كلامونس في التحليق عاليًا فوق بقية البشرية؛ القوى الكونية التي تقود جانين إلى فعل الخيانة الرمزي. وتم إعداد هذه الموضوعات إلى جانب بقية الموضوعات المهمة وقد تم تلخيصها وأعيد تأكيدها من خلال سلسلة من الصور الحادة التي تترك انطباعًا قويًا في ذهن القارئ. ويذكرنا هذا بما كتبه سارتر في نص ورد سابقًا حول تأليف رواية «الغريب»[1].

وعلى الرغم من أن طرائق البناء تتفاوت من كتاب لآخر فإنه قد تم بناء كل الروايات بالعناية الفائقة نفسها التي تمتد إلى تفاصيل الأسلوب، بما في ذلك استخدام الصورة.

وبالإضافة إلى دورها البنيوي الخالص، فإن لصور كامو وظيفة سيكولوجية مهمة: إنها عنصر حيوي في التصوير اللغوي لمختلف الرواة. ويمكن القول إن كتابيه الأخيرين يمثلان تقدمًا واضحًا بهذا الصدد، فصور ميرسول لا تنسجم بشكل تام مع شخصيته، كما أن شخصية ريو لا تختلف بما فيه الكفاية عن شخصية المؤلف حتى تطرح تحديًا أسلوبيًا حقيقيًا. أما في «السقطة» و«الجاحد» فقد كان على كامو أن يعكس ذاتيته في أذهان أشخاص غرباء وغير عاديين وأن يجعلهم يعبرون عن أنفسهم بشكل طبيعي عبر وسيط دقيق تمثل في مونولوج طويل أو كلام داخلي. وقد أظهر كامو، في الحالتين تماسكًا كبيرًا، ومهارة ومرونة في حل مسألة أسلوبية عويصة وغير مألوفة.

وهناك خاصية أخرى تميز صور كامو – على الأقل في الكتب الثلاثة الأولى – وهي أنه في كل حالة، كان ينبغي تجاوز مقاومة ما. إن طبيعة المقاومة والتوتر التي تولدها الصورة، تختلف من عمل لآخر. في «الغريب» كان على الكاتب أن يكبح نفسه حتى لا يسمح لميرسول باستخدام صورة لا تتوافق وشخصيته، وإن كان على الرغم من ذلك، هناك لمسات عرضية من الصور الغنائية، فصاحبها كامو وليس ميرسول. وفي «الطاعون» يتموضع التوتر في ذهن ريو، وهو يعي ذلك تمام الوعي. إن الكبح هنا تفرضه كل من طبيعة الموضوع، وتحفظ الراوي الفطري

(1) Il n'est pas un détail inutile, pas un qui ne soit repris par la suite et versé au débat.

وبالكيفية التي يتصور بها مهمته. إن اجتياز هذا الحاجز ليس عسيرًا كما هو عليه الأمر في «الغريب» حيث ينجح هنا عدد أكبر من الصور الغنائية في تجاوزه. وفي «السقطة» يختلف أيضًا الوضع السيكولوجي: يحاول الراوي كبح خياله الخاص وكبت غنائيته المستترة.

إلا أنه مع ارتفاع درجة الحرارة العاطفية، سيتم التغلب على هذه المقاومة، كما كان عليه الحال في «الطاعون» فتتدفق الغنائية الحبيسة في صور شاعرية. وتجدر الإشارة إلى أنه، في الحالات الثلاث، لم يكن التقييد موجهًا إلى كل أشكال الصورة بل فقط إلى الاستعارات العاطفية والغنائية؛ أما الصور التي تضطلع بدور وظيفي فلا تطولها هذه الرقابة الداخلية. ليس هناك توتر مماثل في «المنفى والملكوت»، إلا في «الحجر الذي ينبت» و«الزوجة الخائنة»؛ وفي بقية القصص إما أن الصورة تتدفق دون قيود أو أن يتم تقليصها إلى مجرى رقيق.

هنالك الآن ما يبرر الحديث عن وجود أسلوبين عند كامو. وبمعنى أدق كان له أكثر من أسلوبين. إلا أن هناك ثنائية واضحة في الأساليب في كل عمل، وإن كانت تظهر في عدة أشكال مختلفة. في «الغريب» تم الفصل بين الأسلوبين: من جهة، هناك أسلوب ميرسول العادي والمتسم بالبرودة والتجرد، الذي تنعشه أحيانًا لمسات استعارية غير مناسبة تمامًا؛ ومن جهة أخرى هنالك ذلك المقطع الأرجواني الرائع حول المشهد على الشاطئ. وإن كان الأسلوبان أكثر تمازجًا في «الطاعون»، فهما مع ذلك متمايزان: التأريخ chronicle المستقل والموضوعي، الذي لا يخلو من صور عرضية شاذة هنا وهناك، تقاطعه فقرات حاسمة – خطبتا بانلو ووفاة ابن أوثون، ووفاة تارو – تتركز فيها استعارات ذات لون عاطفي. أما في «السقطة»، فلا يقوم التعارض بين أسلوبين، أحدهما استعاري وآخر غير استعاري، وإنما بين سجلين مختلفين للصورة مطابقين لمظهرين من شخصية الراوي: كلامونس الساخر وكلامونس الحالم. إن الفصل بين الأسلوبين في المجلد الأخير يشكل تطرفًا أكثر عنفًا من كل الكتب السابقة: تمثل «الجاحد» درجة قصوى في تطرف اللغة الاستعارية، بينما تقترب بعض القصص الأخرى من «درجة الصفر للكتابة».

كتب راشيل بيسبالوف أحد أكثر النقاد نفاذًا إلى كامو، في مقال نشر سنة 1950 قائلاً: «مقالة صغيرة وحكايتان، ومسرحية ومأساة وبعض الرسائل؛ قليل من الصفحات وقليل من الكلمات ولكن في هذه القلة هناك الإنسان المعاصر وقلقه وخطيئته وعظمته»[1]. وعلى الرغم من أن كامو في السنوات العشر الأخيرة من عمره أضاف عدة أعمال مهمة إلى هذه اللائحة، فإن كلمات راشيل بيسبالوف تظل ذات صدق نبوئي.

وعلى الرغم من الاعتراف الواسع الذي حظيت به أعماله، والتأثير العميق الذي مارسته على جيله، فقد كان كامو يشعر، كما عبر عن ذلك في مدخل طبعة جديدة من «الوجه والظهر» أن عمله بمعنى من المعاني، لم يبدأ بعد. كان يشعر على نحو خاص أنه لم يكتب رواية بالمعنى الحقيقي للكلمة، فقط «محكيين» و«تأريخ» وقد قيل إنه حينما وافته المنية كان منكبًا على كتابة أول رواية حقيقية له. قد لا يشك أحد في أنه، لو قدر لكامو أن يضيف أعمالاً أخرى إلى كتبه البارزة والقليلة نسبيًا، أن تكون أكثر روعة. ومع ذلك فستحيا أعماله التي لم تكتمل بسبب بحثه واستجلائه للقضايا الروحية والخلقية لزماننا وأيضًا بسبب الشكل الفني الذي تبلورت من خلاله رسالته.

(1) Le Monde du condamné à mort, *Esprit*, vol. XVIII (1950), pp. 1-26: p. 1.

المصادر

CHAPTER ONE

- Antoine. G. "Le Rôle impressif des liaisons de phrases chez André Gide". Studia Romanica. Gedrenkschrift fur Eugen Lerch. Stuttgart (1955), pp. 21-81.
- Archambault, P. Humunite d'Andreé Gide, Paris (1946).
- Aubry. J. Andreé Gide et la musique. Paris (1945).
- Bendz, E. André Gide et l'art d'ecrire, Paris (1939).
- Bree. G. André Gide, l'insaisissable Protée, Paris (1953).
- Bruneau. Ch. 'L'image dans notre langue littéraire'. Mélanges de linguistique offerts a Alberts Dauzat, Paris (1951), pp. 55-67.
- ------------, La Prose littéraire de Proust à Camus, Oxford (1953).
- ------------, Petite Histoire de la langue française, 2 vols., Paris (1955-8).
- Cohen, M. 'Emplois du passé simple et du passé composé dans la prose contemporainé', Travaux de l'Institut de Linguistique (Faculté des Lettres de l'Université de Paris), vol. I (1956), pp. 43-62.

- Cortius, E.R. European Literature and the Latin Middle Ages, English translation, London (1953).
- Delay, J. La Jeunesse d'André Gide, 2 vols., Paris (1956-7).
- Etiemble, R. 'Le Style du Thésée d'André Gide', Les Temps Modernes, vol. II (1946-7), pp. 1082-8.
- Fernandez, R. André Gide, Paris (1931).
- Gandon, Y. Le Démon du style, Paris (1938).
- Gautier, J.-M. 'Notes sur le vocabulaire d'André Gide', Le Français Moderne, vol. xx (1952), pp. 31-40.
- Guérard, A.J. André Gide, Cambridge, Mass. (1951).
- Harmer, L.C. The French Language Today, London (1954).
- Holdheim, W.W. 'Gide's Paludes: the Humour of Falsity', French Review, vol. XXXII (1959), pp. 401-9.
- Hytier, J. André Gide, Paris (1945).
- Iordan, I.-Orr, J. An Introduction to Romance Linguistics, London (1937).
- Krebber, G. Untersuchungen zur Aesthetik and Kritik André Gides, Geneva-Paris (1959).
- Lafille, L. André Gide romancier, Paris (1954).
- Lewis, C. Day, The Poetic Image, London (1947).
- O'Brien, J. Portrait of André Gide, London (1953).
- Orr, J. Words and Sounds in English and French, Oxford (1953).

- Painter, G.D. André Gide. A Critical and Biographical Study, London (1951).
- Peyre, H. The Contemporary French Novel, New York (1955).
- Pierre-Quint, L. André Gide, Paris (1952).
- Rees, G.O. 'Animal Imagery in the Novels of André Malraux', French Studies, vol. IX (1955), pp. 129-42.
- Riffaterre, M. 'Sur un singulier d'André Gide', Le Français Moderne, vol. XXIII (1955), pp. 39-43.
- Rivière, J. Études, Paris (1911).
- Schulz, W. Die Sprachkunst André Gides, Marburg (1929).
- Starkie, E. André Gide. Cambridge (1953).
- Turnell, M. The Art of French Fiction, London (1959).
- Ullmann, S. 'Le Passé défini et limparfait du subjonctif dans le théâtre contemporain', Le Français Moderne, vol. VI (1938), pp. 347-58.
- ------------. Style in the French Novel, Cambridge (1957).
- ------------, 'Glanures gidiennes', Le Français Moderne, vol. XXV (1957), pp. 196-205.

CHAPTER TWO

- Auden, E.H. The Enchafèd Flood or the Romantic Iconography of the Sea, London (1951).
- Bachelard, G. L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière, Paris (1942).
- Bruneau, Ch. 'La Phrase d'art dans la littérature française du XIXe et du XXe siècle', Studia Romanica. Gededenkschrift für Eugen Lerch, Stuttgart (1955), pp. 96-134.
- Champigny, R. Portrait of a Symbolist Hero. An Existential Study Based on the Work of Alain-Fournier. Bloomington (1954).
- Cressot, M. Le Style et ses techniques, Paris (1947).
- Delettrez, L.-M. Alain-Fournier et le Grand Meaulnes, Paris (1954).
- Desonay, F. Le Grand Meaulnes. Essai de commentaire psychologique et littérature. Brussels (1941).
- Gibson, R. The Quest of Alain-Fournier, London (1953).
- Gillet, H. Alain-Fournier, Paris (1948).
- Jöhr, W. Alain-Fournier. Le Paysage d'une âme, Neuchâtel (1954).
- Léonard, A. Alain-Fournier et le Grand Meaulnes. Essai d'interprétation littérature et psychologique, Paris (1943).

- March, H. 'The "Other Landscape" of Fournier', Publications of the Modern Language Association of America, Vol. LVI (1941), pp. 266-79.
- Rivière, Isabelle. Image d'Alain-Fournier par sa soeur Isabelle. Paris (1938).
- Sayce. R.A. Style in French Prose. Oxford (1953).
- Sonet, A. Le Râve d'Alain-Fournier, Charleroi (1957).
- Vallotton, H. Alain-Fournier ou la pureté retrouvée, Paris (1957).

CHAPTER THREE

- Barthes, R., Le Degré Zéro de l'écriture, Paris (1953).
- Bisson, L.A. 'Proust and Medicine', Literature and Science, Oxford (19545), pp. 292-8.
- Bonnet, H. Le Progrès spirituel dans l'oeuvre de Marcel Proust, I: Le monde, l'amour et l'amitié, Paris (1950).
- Brèe, G. Du Temps perdu au temps retrouvé. Paris (1953).
- Bret, J. Marcel Proust. Étude critique, Geneva (1946).
- Brooke-Rose, C. A Grammar of Metaphor, London (1958).
- Brunot, F. Histoire de la langue française, vols. I-X; vols. XII and XIII, Part 1 by Ch. Bruneau, Paris (1905-53).
- Cattaui, G. 'Proust et les sciences', Literature and Science, Oxford (1955), pp. 287-92.
- Chernowitz, M.E. Proust and Painting, New York (1945).
- Clark, C.N. 'Love and Time: The Erotic Imagery of Marcel Proust', Yale French Studies, no. II (1953). Pp. 80-90.
- Cocking, J.M. Proust, London (1956).
- Curtius, E.R. Französischer Geist im Zwanzigsten Jahrhundert, Berne (1951 ed.).
- Dandieu, A. Marcel Proust. Sa révélation psychologique, Paris (1930).
- Fernandez, R. Proust, Paris (1943).
- Ferré, A. Géographie de Marcel Proust, Paris (1939).
- Feuillerat, A. Commens Marcel Proust a proposé son roman, New Haven (1934).
- Fiser, E. Le Symbole littérataire, Paris (1941).
- Graham, V.E. The Imagery of Proust, Columbia University (1953); summarized in Dissertation Abstracts, vol. XIV, p. 1409.
- --------- 'Water Imagery and Symbolism in Proust', Romantic Review, vol. L (1959), pp. 118-28.

- Green. F.C. The Mind of Proust, Cambridge (1949).
- Guichard, L. Introduction à la lecture de Proust, Paris (1956).
- Hier. F. La Musique dans l'oeuvre de Marcel Proust, New York (1933).
- Hindus, M. The Proustian Vision, New York (1954).
- John, S. 'Sacrilege and Metamorphosis. Two Aspects of Sartre's Imagery', Modern Langage Quarterly, vol. XX (1959), pp. 57-66.
- Le Bidois, R. 'Le Langage parlé des personages de Proust', Le Français Moderne, vol. VII (1939), pp. 197-218.
- ---------- L'Inversion du sujet dans la prose contemporaine (1900-1950) étudiée plus spécilement dans l'oeuvres de Marcel Proust, Paris (1952).
- Linn. J.G. 'Proust's Theatre Metaphors', Romanic Review, vol. XLIX (1958), pp. 179-90.
- Louria, Y. La Convergence stylistique chez Proust, Geneva-Paris (1957).
- March, H. The Two Worlds of Marcel Proust, London (1948).
- Martin-Chauffier, L. 'Marcel Proust analyste', Nouvelle Revue Française, vol. XX (1923), pp. 172-8.
- Matoré. G. 'Les Images gustatives dans Du côté de chez Swann', Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'Istvan Frank. Universität des Saarlande (1957), pp. 685-92.
- ---------- 'A propos du vacabulaire des couleurs', Annales de l'Université de Paris, vol. XXVIII (1958), pp. 137-50.
- Maurois, A. 'Attitude scientifique de Proust', Nouvelle Revue Francaise, vol. XX (1923), pp. 162-5.
- ---------- A la recherche de Marcel Proust, Paris (1949).
- Migliorini, B. Saggi Linguistici, Florence (1957).
- Monnin-Hornung, J. Proust et la peinture, Geneva-Lille (1951).
- Mouton, J. Le Style de Marcel Proust, Paris (1948).
- Murry, J. Middleton. Countries of the Mind, London (1931).
- O'Brien, J. 'La Mémoire involontaire avant Marcel Proust', Revue de Littérature Comparée, vol. XIX (1939), pp. 19-36.
- ---------- 'Proust's Use of Syllepsis', Publications of the Modern Language Association of America, vol. LXIX (1954), pp. 741-52.
- Ogden, C.J., --Richards, I.A. The Meaning of Meaning, 4th ed., London (1936).
- Painter, G.D., Marcel Proust. A Biography, I, London (1959).

- Pasquali, C. 'Personaggi proustiani: Madame Swann e I suoi vestiti'. Studia Neo-philologica, vol. XXXI (1959), pp. 108-27.
- Pierre-Quint, L. Marcel Proust. Sa vie, son oeuvre, Paris (1946).
- Polanscak, A. 'Le Rôle du corps dans l'esthétique proustienne', Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia, facs. 6 (1958), pp. 39-51.
- Pommier, J. La Mystique de Marcel Proust, Paris (1939).
- Poulet, G. Études sur le temps humain, Edinburgh (1949).
- Proust, R. 'Marcel Proust intime', Nouvelle Revue Française, vol. XX (1923), pp. 24-6.
- Sartre, J.-P. L'Être de le néant, Paris (1943).
- Sperber, H. Einführung in die Bedeutungslehre, 2md ed., Lelpzig (1930).
- Spitzer, L. Stilstudien, 2 vols., Munich (1928).
- Stockwell, H.C.r. 'L'Image dans l'oeuvre de Marcel Proust'; Modern Languages, vol. XXV (1944), pp. 10-15.
- ------------------ 'An Analysis of a Passage in Proust', The Cambridge Journal, vol. V (1952), pp. 236-46.
- Tadié, J.-Y. 'Invention d'un Langage', Nouvelle Revue Française, vol. LXXXI (1959), pp. 500-13.
- Tiedtke, J. Symbole und Bilder im Werke Marcel Prousts, Humburger – Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen, vol. XXI (1936).
- Trahard, P. L'Art de Marcel Proust, Paris (1953).
- Ullmann, S. The Principles of Semantics, 2nd ed., Oxford-Glasgow (1957).
- ------------------ Précis de sémantique française, 2nd ed., Berne (1959).
- Vendryes, J. Coix d'études Linguistiques et celtiques, Paris (1953).
- Vettard, C. 'Proust et Einstein', Nouvelle Revues Française, vol. XIX (1922), pp. 246-52.
- ------------------ 'Proust et le temps', Nouvelle Revues Française, vol. XX (1923), pp. 204-11.
- Virtanen, R. 'Proust's Metaphors from the Natural and the Exact Sciences', Publications of Modern Language Association of America, vol. LXIX (1954), pp. 1038-59.
- Wexler, P.J. La Formation du vocabulaire des chemins de fer en France, 1778-1842, Geneva-Lille (1955).
- Whorf, B.L. Language, Thought, and Reality, Cambridge, Mass. (1956).

CHAPTER FOUR

- Bespaloff, R. 'Le Monde du condamné a mort', Esprit, vol. XVIII (1950), pp. 1-26.
- Brée, G. Camus, New Brunswick (1959).
- Brée, G.- Guiton, M. An Age of Fiction. The French Novel from Gide to Camus, London ed. (1958).
- Cruickshank, J. 'Camus's Technique in l'Étranger' French Studies, vol. X (1956), pp. 241-53.
- ------------ 'The Art of Allegory in La Peste', Symposium, vol. XI (1957), pp. 61-74.
- ---------- Albert Camus and the Literature of Revolt, London (1959).
- Frohock, W.M. 'Camus: Image, Influence and Sensibility', Yale French Studies, vol. II. no. 2 (1949), pp. 91-9.
- Hanna, T. The Thought and Art of Albert Camus, Chicago (1958).
- John, S. 'Image and Symbol in the Work of Albert Camus', French Studies, vol. IX (1955), pp. 42-53.
- Luppé, R. de. Albert Camus. Paris (1951).
- Maquet, A. Albert Camus ou l'invincible été, Paris (1955).
- Noyer-Weidner, A. 'Das Formproblem der Pest von Albert Camus', Germanisch-Romanische Monatsschrift, vol. XXXIX (1958), pp. 260-85.
- Prévost, J. (ed) Problèmes du roman, Paris (no date).
- Quilliot, R. La mer et les prisons. Essai sur Albert Camus, Paris (1956).
- Renaud, A. 'Quelques remarques sur le style de l'Étranger', French Review, vol. XXX (1957), pp. 290-6.
- Sartre, J. -P. Situations, I, 4th ed., Paris (1947).
- Södergard, Ö. 'Un Aspect de la prose de Camus: le rythme ternaire', Studia Neo-philologica, vol. XXXI (1959), pp. 128-48.
- Theis, R. 'Albert Camus' Rückkehr zu Sisyphus', Romanische Forschungen, vol. LXX (1958), pp. 66-90.
- Thody, P. Albert Camus. A Study of his Work, London (1957).
- Viggiani, C.A. 'Camus' L'Étranger', Publications of the Modern Language Association of America, vol. LXXI (1956), pp. 865-87.

المحتويات

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة